HUSSEIN MANASRA

نقد أدبي

د. حسين مناصرة

المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربيّة الفلسطينيّة

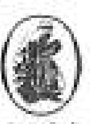


بحث في نماذج مختارة



المرأة وعلاقتها بالآخر
في الرواية العربية الفلسطينية

المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربيّة الفلسطينيّة : بحث في نماذج مختارة / نقد أدبيّ
د. حسين مناصرة / مؤلف من الأردن
الطبعة الأولى ، ٢٠٠٢
حقوق الطبع محفوظة



المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر
المركز الرئيسي :
بيروت ، الصنايع ، بناية عيد بن سالم ،
ص. ب : ٥٤٦٠ ـ ١١ ، العنوان البرقي : موكيالي ،
هاتفاكس : ٧٥١٤٣٨ / ٧٥٢٣٠٨
التوزيع في الأردن :
دار الفارس للنشر والتوزيع
عمّان ، ص. ب : ٩١٥٧ ، هاتف : ٥٦٠٥٤٣٢ ، هاتفاكس : ٥٦٨٥٥٠١
E - mail : mkayyali@nets.com.jo
تصميم الغلاف والإشراف الفنّي :
سميح سمير®
الصفّ الضوئي :
مطبعة الجامعة الأردنيّة ، عمّان
التنفيذ الطباعي :
مطبعة سيكو / بيروت ، لبنان

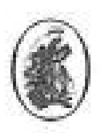
رقم الإجازة المتسلسل لدى دائرة المطبوعات والنشر ١٣٢٣ / ٦ / ٢٠٠١
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبات والوثائق الوطنيّة ١٢٨٦ / ٦ / ٢٠٠١

نقد أدبي

د. حسين مناصرة

المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربيّة الفلسطينيّة

بحث في نماذج مختارة





إهداء

إلى الأستاذة الدكتورة نبيلة إبراهيم سالم
ناقدة رائدة . .
ومثقفة متفهمة . .
وإنسانة أليفة .



مدخل

تنطلق الرؤية النقدية وجمالياتها في هذا البحث من إشكالية «نظرية الكتابة النسوية» ، وهي نظرية تتكئ على محورين :

الأول : قراءة وضع المرأة وعلاقاتها في الثقافة والأدب ، للتعرف إلى المساحة التي اضطهدت فيها شخصيتها ، مما شكل سياق الظلام والقهر في التاريخ البشري ، دون أن تنفي هذه القراءة البؤر المشرقة التي أنتجتها الكتابة عن إنسانية المرأة ، وأعطتها حقوقها ، ورتبتها الاجتماعية الفاعلة .

والثاني : دفع النساء المبدعات إلى أن يشكلن أدبهن الخاص الذي يسعى إلى بناء ثقافة مغايرة ، تتمرد على الواقع الاجتماعي الظالم ، وعلى الثقافة الذكورية السائدة ، سعيا إلى بناء المساواة بين الذكور والإناث في الواقع والتمثيل .

لا يزال هناك خلاف بين النقاد والأدباء حول قسمة اللغة الأدبية بين الذكور والإناث ، لكن الكاتبات خلال القرن العشرين حاولن أن يؤسسن من خلال إبداعهن أدبا ونقدا ما شكل سياق « الخطاب النسوي » المختلف عن الخطاب السائد الذي تعامل مع المرأة بوصفها أما مثالية ، وزوجة مضطهدة ، ومعشوقة باهرة الجمال ، ورمزا متعدد الدلالات . . . وركز هذا الخطاب على تفعيل دور المرأة بوصفها الشخصية المتحررة ، والثائرة ، والإنسان ، والمثقفة ، والمبدعة ، والضحية ، فكانت الكتابة النسوية من هذا المنطلق مسكونة بعداء المجتمع غير الحضاري ، والتقاليد الذكورية السلبية ، والثقافة الأبوية المتحيزة ، واللغة الإبداعية التقليدية .

انطلاقا من هذه الرؤية تحددت منهجية الباحث في دراسته للرواية العربية الفلسطينية التي أغرت الكثير من نقادنا بالتفاعل معها من زاوية «أدب المقاومة والهزائم » في ضوء الصراع العربي الإسرائيلي ، ولأنه لا يمكن لأية رواية فلسطينية أن تنهض بعيدا عن واقعها ، فقد بدت الروايات الست والثلاثون - النماذج المختارة للدراسة في هذا البحث - ذات علاقة حميمة بواقع الصراع العربي الإسرائيلي ، لكن تبقى هناك قضايا اجتماعية كثيرة ، أبرزها ما يخص وضع المرأة وعلاقتها بالآخر . لذلك اخترت الروائيين من بيئات فلسطينية مختلفة ؛ حيث ينتمي غسان كنفاني وليانة بدر وسلوى البنا إلى واقع المخيم الفلسطيني في الشتات ، ويمثل إميل حبيبي وسحر خليفة الواقع الفلسطيني تحت الاحتلال الصهيوني ، وتشكل جبرا

إبراهيم جبرا ، وليلى الأطرش من خلال المنفى في المدن العربية . . .

والحقيقة ، أنه لا يختلف المجتمع الفلسطيني عن أي مجتمع عربي في كون مجتمعاتنا العربية عموما ، اضطهدت المرأة ، وهمشت دورها . ولا يعني هذا أن الرجل لم يضطهد بدوره في مثل هذه المجتمعات غير الواعية على وجه العموم ،لكن ما أعنيه هو أن اضطهاد المرأة جاء مضاعفا ، ومتعدد الأشكال قياسا إلى اضطهاد الرجل ، إذ يعد الرجل نفسه الذي يشارك المرأة في بناء الأسرة ، وتحمل أعباء الحياة هو أبرز مضطهديها في البيئات غير الثقافية ، لأنه نصب من نفسه وصيا على حياتها عندما اختزلها في دائرة الحرمة ، فحرمها من ممارسة المباح في الحياة الطبيعية ، لتغدو بذلك مستلبة الوجود في ضوء غياب العدالة الاجتماعية من جهة ، وتخلف الثقافة بسبب هيمنة العقلية الذكورية عليها من جهة أخرى .

***

في هذا البحث تمحورت إشكالية المرأة في الرواية الفلسطينية من خلال منظورين ؛ الأول : أن ينظر إليها على أساس أنها إنسان له مقومات الحياة الحرة في التصرفات والاختيارات ، وقد جاءت هذه النظرة الحضارية المثقفة محدودة الفاعلية بسبب القيود الذكورية التقليدية التي صاغت الحياة الاجتماعية وهيمنت على قدراتها ؛فكانت كتابة الذكور محدودة التعبير عن هذه النظرة التي يفترض منها – بوصفها نظرة المثقفين – أن تقدم المرأة إنسانا مساويا للرجل . وفي المقابل حاولت كتابة المرأة مؤخرا ، بعد أن نالت نصيبا من الحرية ، أن تصارع من أجل إنسانيتها وحريتها الكاملة ، معبرة عن وضعها بوصفها ضحية للتكوين الاجتماعي القائم ، فكانت هذه الكتابة أكثر تعلقا بإنسانية المرأة من أية كتابة ذكورية . والثاني : أن ينظر إلى المرأة على أساس أنها كائن يعيش لغير ذاته ، كأن تكون أما تتفانى من أجل أبنائها ، وزوجة تؤمن بحكمة « ظل الراجل ولا ظل الحيط» ، ورمزا للوطن وغيره ، ومجردة من إنسانيتها لصالح الجسد . . إلى آخر ذلك من صور تكشف عن شخصية المرأة «الشيء» ، لا الإنسان في المنظور التقليدي غير الحضاري على العموم .

من هذا المنطلق لم يختلف الأمر كثيرا بين غسان كنفاني وإميل حبيبي وجبرا إبراهيم جبرا في تناولهم لشخصية المرأة ، إذ استندت نظرتهم إلى المرأة على أساس أنها شخصية فوق درجة الواقع ، بمعنى أنها مثلت على الأغلب رمزا يتجاوز سياقه الإنساني الواقعي ؛فكانت عند كنفاني الأم الرمز للوطن ، وعند حبيبي الحبيبة الرمز

للأرض ، وعند جبرا الأنثى الرمز لمثالية الجسد المثير للجنس . وعلى هذا الأساس بدا من الصعب أن نجد لدى هؤلاء الروائيين شخصية نسوية تتحرك ببطولة إنسانية واضحة ؛ مجسدة لذاتها بوصفها امرأة متحررة من جماليات القيود الذكورية واقعا وتمثيلا .

أما المرأة في الرواية النسوية فكانت أكثر فاعلية في تعبيرها عن شخصيتها كما هي في الواقع ، حيث أعلنت المرأة هنا تمردها على أنثويتها السلبية كما بدت في عيون الذكور ، وأعلنت أيضا تمردها على الكتابة الذكورية عندما حاربت صور المرأة ما فوق الواقع ، وأحلت مكانها المرأة الواقعية بإيجابياتها وسلبياتها ، من هنا بدت شخصية المرأة في بنية السرد النسوي تحمل دور البطولة في الحياة الاجتماعية وفي بناء رؤاها للعالم من حولها ، فعبرت عن وضعها بوصفها ضحية اجتماعية ، كما تعاني أيضا من كونها أنثى لم تتدرب على أن تعيش حريتها دون عقد نفسية !!وفي هذا السياق ، أيضا ، بدت المرأة في صورتين بارزتين : صورة المرأة المثقفة التي تبحث عن حريتها في الواقع المسكون بالتناقضات ، وصورة المرأة الحرمة التي استكانت تحت ظروف القهر الاجتماعي ، بل تجاوزت ذلك ، أحيانا ، إلى التحالف مع الرجل لمحاربة المرأة المثقفة الباحثة عن حريتها .

***

لا شك أن قراءة ست وثلاثين رواية في هذا البحث ، ليست بالأمر الهين ، وربما بدت - من هذه الناحية - منهجية البحث منفتحة على المنهج الثقافي المنفتح ، إذ الهدف الرئيس من الدراسة بناء النموذج النسوي العام الذي يتكرر في روايات الكاتب أو الكاتبة .

وقد بدت الروايات رغم تعدديتها محكومة بنظرة مستقرة بخصوص توظيف شخصية المرأة في بنيتها ، مما يجعل الأفكار العامة تتشكل بالمستوى نفسه من رواية إلى أخرى ، فقد كتب جبرا إبراهيم جبرا رواياته السبع بأسلوب رواية واحدة طرح فيها نموذج الأنثى الجسد ، حيث تكرر هذا النموذج بالتفاصيل نفسها ، فغدا كينونة الخطاب السردي عنده ، وفي ضوئه تغدو المرأة حاضرة بجسدها الحامل لأحاسيس الجمال والشبق والجنس ، مقابل الغياب شبه الكلي لجوانب حياتها الأخرى المتجاوزة لأنوثتها ، وبخاصة غياب إنسانيتها ، وأفكارها الفاعلة ، وحريتها في إنتاج جماليات مستقلة عن وعي التأليف ، إذ نشعر أن جبرا يمارس دور بجماليون في إنتاج المرأة ،

يعني أنه ينحتها بإزميل لغوي ثابت في ذاكرته الحالمة بامرأة متخيلة كاملة الأوصاف تجعل الفراش مفعما بالجنس ، فيوغل في نسج هذه العلاقة بين المرأة الخارقة الجمال وبين بطله الحامل لقوة الكبش الجنسية ، والمغامر في أجساد النساء المتشبثات به إلى حد المرض والجنون .

وإذا كانت فكرة الجسدية وجمالياتها قد هيمنت على روايات جبرا ، فإن إميل حبيبي غيب هذه الإشكالية ، وأحل مكانها رومانسية العلاقة التي بنى من خلالها عالما عاطفيا عذريا ، نجد فيه العاشقين زهرتين من زهور الطبيعة الرومانسية ، تفتحتا لتوهما في جبل الكرمل ، أو وادي العشاق ، أو قطار المدرسة ، أو على شاطئ البحر ، أو بين نوار اللوز . . ثم تجيء سلطة الاحتلال فتجتث هذه العلاقة الرومانسية الحميمة ، فتُشَرَّد المعشوقة في المنفى ، وتُسْتَلب ذاكرة العاشق بالقهر والعزل ، وتغتصب الطبيعة الجميلة فتتحول إلى أرض يباب!لكن علاقة الحب تعود وتتفجر في ذاكرة البطل نحو صبية لا تشيخ أو تموت ، لأنها تبقى حاضرة في الذاكرة الفلسطينية التي تعيش زمن الهزيمة والضياع ، وهي ذاكرة إن تغافل عنها البطل ونسيها زمنا ، فإنها تعود من أجل البحث عن ماضيها الحميمي ، متمثلا بالحبيبة/الوطن بوصفهما دلالة عميقة واحدة ، وجمالية ثابتة في ذاكرة إميل حبيبي نفسه الذي تتداعى أفكاره على الورق لتقول لنا : لا يمكن نسيان الحبيبة ، الأرض ، الماضي في هذا الحاضر المشوه الذي لا بد أن ينتهي يوما ما ، لهذا كانت المرأة غائبة صوتا وجسدا وعلاقة في رواياته ، لكنها حاضرة دورا عميقا في بناء الذاكرة الفلسطينية المرتبطة بوطنها وإنسانيتها!!

ما بين الجسد أو ذاكرة الجسد عند جبرا وذاكرة العشق العذري عند حبيبي يتحرك كنفاني في بناء نموذجه النسوي الذي يشكل امرأة حاضرة بملامح واقعية مهمشة جسدا وروحا وعلاقة ، فهي علامة واقعية لا محلومة جنسيا كما عند جبرا ، ولا محلومة في علاقة عذرية رومانسية كما عند حبيبي ، إنها بواقعيتها تنطلق من الواقع بوصفها أما وزوجة وأختا ومستغلة ، ولكنه واقع مهمش محدود المساحة ، لا يقصد منه كنفاني إظهار معاناة المرأة وعلاقاتها المهمشة في الواقع ، وإنما قصده إطلاق ومضة أنثوية تمكنه من نثر الرموز والدلالات التي تخدم أدب المقاومة ، لهذا استفاد كنفاني من الأم المثالية ، والبنت العذراء ، والأنثى الجسد في بناء العلاقة بين الأم والثورة ، وبين العرض والأرض ، وبين الحب والجنس ، الأمر الذي يجعل الكتابة

السردية عنده محكومة بقناع رمزي لا يعني في أية حال من الأحوال الحديث عن المرأة ذات الخصائص العادية الباحثة عن تحررها وإنسانيتها!!وإنما هدفه بوجه عام تصوير القضية الفلسطينية بملابساتها المختلفة من خلال شخصية المرأة والرجل على حد سواء!!

أدركنا من خلال هذه الرؤى والجماليات التي قدمتها الرواية الذكورية عن المرأة وعلاقتها بالآخر ، أن المرأة لم تظهر شخصية حرة في تصرفاتها ، ولم تكن قدرة ثقافية منتجة ، أو متحررة من قيود رؤية الكاتب ، وهي ليست إنسانا متكامل الشخصية ، ولم يتبلور لها صوت واضح خاص بها . . كل هذا يعني أنها دور سردي مناسب جسديا أو عاطفيا أو رمزيا لحياة البطل وذاكرته . ومن هنا ، أيضا ، يمكن القول : إن المرأة في الرواية الذكورية حملت الرؤى الذكورية وجمالياتها في تشكيل المرأة غير المنتمية إلى الواقع ، بل أحيانا لا تجد إمكانية لربطها بالواقع بوصفها متخيلا ، وكأنها فنتازيا جمالية أو رؤيا ذكورية نرجسية ، غيبت أي صراع بينها وبين الرجل أو المجتمع ، لتبقى مندمجة معه جسدا ، متفانية في وجوده عشقا ، طيعة في كتابته دلالة ورمزا ، فتحقق بذلك درجة الرغبة في الاحتواء والالتصاق ، حيث تندمج جسدا أنثويا بجسد الذكورة ، وروحا أنثوية بروح الذكورة ، فتغدو وسيلة من وسائل الإشباع الجنسي(جبرا) ، والعاطفي(حبيبي) ، والرمزي(كنفاني)!!

***

أما إشكالية المرأة في الرواية النسوية فهي تقابل التصور الذي وجدناه في الرواية الذكورية . فإن انتهينا في الرواية الذكورية إلى تأكيد الاندماج بين المرأة والرجل ، فإن الكتابة النسوية أكدت على الانفصال والقطيعة في غالب الأحيان . فما دامت الرواية الذكورية أنتجت الأنثى الجسد ، والأنثى الروح ، والأنثى الرمز . . فإن الرواية النسوية ثارت على الجسد الأنثوي ، وأقرت عقم العلاقة العاطفية والجنسية بالرجل المحكوم بقيم بطرياركية سلبية ، وحاربت المرأة الرمز . . وأحلت محل هذا كله المرأة المتمردة على واقع الاستلاب ، والمرأة الضحية في هذا الواقع ، والمرأة الساعية إلى بناء الوعي النسوي الجديد المشارك في بناء عالم مختلف إنساني ، لتغدو الكتابة النسوية من هذه الناحية إعلاء لصوت الأنثى في مواجهة هيمنة الصوت الذكوري الاجتماعي وسلطاته المتعددة ، وفي ضوء هذا التصور برز سياقان في الكتابة النسوية : سياق تمرد المرأة على أنثويتها الحريمية ، بما يحمله هذا التمرد من مواجهة وتردد ،

وسياق المرأة الضحية بما يحمله هذا السياق من ضياع واغتراب وسيرة نسوية معذبة ابتداء من ولادة البنت المصيبة وانتهاء بمحاولات قتلها . . .

وعموما قدمت الكاتبة الفلسطينية امرأة متمردة على أنوثتها ، منتمية إلى الثورة الوطنية ، أو ضحية في نموذج ليانة بدر ، أو خائضة التطوع في الثورة وعشق العمل الميداني ، والحقد على قيادة المكاتب السياسية في نموذج سلوى البنا . وهي أيضا مثقفة وضحية متمردة بالانتماء إلى العمل والكسب في نماذج سحر خليفة وليلى الأطرش . وإن بدا هذا التحول الثوري أو الاقتصادي إيجابيا في تكوين المرأة الجديدة داخل بنية الثقافة النسوية على أقل تقدير ، فإن المرأة بدت دوما في الكتابة النسوية ضحية في حياة الرجل ، وفي الواقع المحكوم بالثقافة الذكورية ، وداخل المجتمع الحريمي ، وفي بنية الثقافة والثورة ، مما يؤكد خصوصية الرواية النسوية في أنها تناولت معاناة المرأة في الحياة ، وأيضا انزاحت إلى التمرد على هذا الواقع السلبي ، لترسم رؤية جديدة للمعاناة الساعية إلى التحرر والاختلاف!!

***

ومن جهة الجماليات اختلفت الرواية النسوية عن الرواية الذكورية ، لأنها تنطلق من ذات أنثوية مستلبة ، في حين تنطلق الرواية الذكورية من ذات ذكورية مهيمنة . لهذا تمثل الرواية النسوية السعي الحثيث إلى هدم القيم الذكورية المهيمنة على اللغة والزمكانية والشخصية ، من أجل بناء رؤية جديدة للعالم تكون فيه المرأة مساوية للرجل في سياق الإنسانية والحرية الذاتية . في حين قد تقدم الرواية الذكورية رؤية إيجابية لحركة المرأة في الحياة ، لكن طبيعة الكتابة هنا لا تعطي هذه الرؤية حقها ، بوصفها صوتا نسويا داخل بنية السرد ، وهو ما تختلف فيه الكتابة النسوية عن الكتابة الذكورية ، حيث تسعى الكتابة النسوية إلى صياغة العالم المحلوم ورسم أبعاده سواء أكان متخيلا للواقع أو بديلا عنه من خلال منظور المرأة وصوتها وحركتها ، فتظهر الكتابة مغايرة وجديدة .

ولا يعني الاختلاف بين الروايتين الذكورية والنسوية ، أن تتوحد الرؤى في الرواية الذكورية ، أو في الرواية النسوية ؛ إذ التشابه في الخطوط العامة ليس بالضرورة أن يحمل معه تشابها في الخصوصيات ، فرومانسية حبيبي العاطفية المشبعة بالرمز تختلف عن واقعية كنفاني الترميزية ، والرؤية المغرقة في الجسدية عند جبرا لا تكاد توجد في غير رواية «الشيء الآخر» عند كنفاني . وتعرية الواقع إلى حد الفضيحة

على لسان المومس في روايات سحر خليفة غير موجودة بهذه الحساسية عند غيرها ، ورومانسية الانتماء النسوي إلى الثورة في روايات سلوى البنا تتفوق على ما يماثلها عند ليانة بدر المشابهة لها في طرح تجربة انتماء المرأة إلى الثورة الفلسطينية ، وقدرة ليلى الأطرش على أن تبني النموذج النسوي البورجوازي في سياق ثقافي إنساني إنتاجي يوحي بأنه خاصية السيرة الذاتية للكاتبة نفسها ، وهذا يعني أن الخصوصيات في إطار الاختلاف أهم من المشترك بين الروائيين والروائيات .

لكنما اتضح أن هناك تأثيرا كبيرا لشخصية المرأة على اللغة السردية ، وتحديدا من خلال العلاقة العاطفية والجنسية ، إذ تعد شخصية المرأة مهمة في بناء جمالية الرواية الفلسطينية ، وهي من هذه الناحية تعد أهم العناصر الجمالية التي تجعل القراءة النقدية مسكونة بالمرأة وإشكالياتها ، وعلى هذا النحو تكشف قراءة المرأة في الرواية عن أبرز مظاهر الكتابة النسوية إبداعا ونقدا .

***

أرجو من الله أن تكون كتابتي لمفردات هذا البحث ممكنة الإقناع ، ومحدودة الهفوات . . بل يبدو أن ما أنتجته في هذا البحث لا يتجاوز محاولة تلم بعض الرؤى والجماليات المستخلصة من عالم سردي يشعر الباحث بأنه عالم المتاهة والغول . .



مقدمة

أولا . موضوع البحث وحدوده :

منذ بداية الثمانينيات وأنا قارئ للرواية الفلسطينية ، وكاتب لعدد من الدراسات عنها ، ومشارك في إبداعها[1] ، مما حدد الأرضية الثقافية التي أراها مناسبة للخوض في نقد هذه الرواية . ولا أزعم أنني رائد في هذه البحث ؛لأن هناك دراسات في المجال نفسه ، لكنها دراسات طرحت أطراً جزئية ، لم تنطلق من سياق نظرية الكتابة النسوية .

وقد اخترت دراسة الرواية الفلسطينية ، لا لأن هذه الرواية تتميز عن مثيلاتها العربية ، بل لأجل تحديد البحث في إطار يخدم النقد المتخصص . كما أن اختيار نماذج روائية متنوعة يثري إشكالية البحث مبنى ومعنى ، خاصة أن الرواية الفلسطينية تحتاج إلى دراسات تتجاوز التأريخ إلى الغوص في إشكالياتها العميقة .

ولما تجاوز الكم الروائي الفلسطيني سبعمئة رواية ، فإن خطة البحث تتجاوز هذا الكم لتهتم بنماذج نشرت بين عامي 1955 و 1999 لكل من : كنفاني ، وحبيبي ، وجبرا ممثلين عن الرجال . وسحر خليفة ، وليانة بدر ، وليلى الأطرش ، وسلوى البنا ممثلات عن النساء . فمن خلال ست وثلاثين رواية لهؤلاء يمكن للبحث أن يخط طريقه ويحقق أهدافه .

ولعل انتشار الروائيين الفلسطينيين السبعة في أماكن متناثرة داخل فلسطين المحتلة وخارجها ، ساهم بدوره في تنوع شخصية المرأة وعلاقاتها في رواياتهم ؛إذ يمكن أن تشير إلى ثلاث بيئات رئيسة ، هي : فلسطين المحتلة ، والمخيم الفلسطيني في الشتات ، والغربة الفلسطينية في غير المخيم .

ثانيا . محاور إشكالية المرأة وأهداف دراستها :

إن المتتبع لشخصية المرأة في الرواية الفلسطينية يجد صورها وعلاقاتها لا تتجاوز أربعة نماذج :

---

(1) صدر للباحث روايات : «بوابة خربة بني دار» (1996) . و «داريا» (1999) . و « خندق المصير » 2001 .

أولا : المرأة المستغلة المطحونة اجتماعيا كما تظهر في الروايات النسوية ، وخاصة لدى سحر خليفة .

ثانيا : المرأة الأنثى المستقبلة لمغامرات الآخر ، والتي لا تتجاوز الجسد الجميل الشهواني المولد للعلاقات الجنسية غير الشرعية ، كما تظهر في روايات جبرا .

ثالثا : المرأة العبء في الواقع الفلسطيني المشبع بالضياع ، ويعد كنفاني أبرز من عبر عن هذه الشخصية .

رابعا : المرأة الرمز للخصب والوطن ، أو الصورة المثالية للتعبير عن جمالية الحياة الفلسطينية قبل زمن الاحتلال ، كما تتضح في روايات حبيبي .

ولا تعني هذه النماذج أنها الصيغ الكلية لحركية المرأة في الرواية الفلسطينية ، إذ نجد نماذج أخرى تطرح فيها المرأة من خلال الرموز والأقنعة والأساطير والخرافات والقضايا الاجتماعية والثقافية والنفسية . . وبالتالي يمكن كتابة صفحات كثيرة تحت عنوان علاقة المرأة بالرجل المحب ، أو بالوطن ، أو بالجسد ، أو بالأسطورة ، أو بالخرافة ، أو باللغة ، أو بالغربي ، أو بالثقافي ، أو بالذكورة ، أو بالسلطة . . . على اعتبار أن هذه المحاور تشكل الآخر في حياة المرأة . وكذلك عن صور المرأة الأم ، والزوجة ، والأخت ، والحبيبة ، والعانس ، والمومس ، والعاملة ، والمثقفة ، والطالبة ، والمناضلة ، والمريضة ، والرامزة ، والخرافية . . إلى آخر ذلك من إشكاليات تضعنا أمام المرأة المركبة في صورها وعلاقاتها .

ثمة أهداف للبحث تتلخص في :

- المغامرة النقدية في صور المرأة وعلاقاتها ؛لأجل إدراك أهميتها في بناء هيكلية الرواية .
- التعرف إلى الرؤى والجماليات التي أنتجتها الرواية الفلسطينية عن صور المرأة وعلاقاتها ، محاولة لرسم الثوابت والمتغيرات في توظيف المرأة سردياً .
- المساهمة في إثراء المشهد النقدي الفلسطيني في غير سياق المقاومة الوطنية ورموزها التاريخية والسياسية والاجتماعية والثقافية .
- الإجابة عن مجموعة من التساؤلات : هل تختلف كتابة المرأة عن كتابة الرجل؟ وما العوامل المؤثرة في صياغة عالمي المرأة والرجل المتقابلين؟وكيف تكون المرأة في الرواية أهم من الرجل فنيا؟ولماذا تلجأ الكاتبة إلى فتح الصراع بين المرأة والرجل

ولا يلجأ الكاتب إلى مثل ذلك؟ وكيف أنتجت المرأة في الرواية الفلسطينية جماليات اللغة، والشخصية، والزمكانية.. الخ ؟

ثالثا. منهج البحث:

إذا اتفقنا على أن «خطاب الرواية يتشيد داخل تفاعل مستمر مع خطاب الحياة[1]»، وأيضا مع التخييل، فإن النقد سيركز على ما يطرح من رؤى اجتماعية بالدرجة الأولى. ولا يضيرنا - في ضوء التفاعل مع الروايات من خلال نظرية الكتابة النسوية - الاستفادة من مناهج عديدة في سياق المنهج المتكامل أو الثقافي الذي تتضافر داخله عدة مناهج، ما دامت الغاية تجلية إشكالية البحث بوصفها حفرية متعددة المستويات. ولعلي أستفيد من مناهج: الاجتماعي، والنفسي، والتاريخي، والهيكلي. إذ يفيد الاجتماعي في التعرف إلى التداخل بين الرواية والحياة. ويفيد النفسي في التعرف إلى التداخل بين الرواية وكاتبها. ويفيد التاريخي في التعرف إلى انعكاس الحوادث التاريخية على الرواية. ويفيد الهيكلي في إبراز المعمار الفني وجمالياته التي تجعل من رواية ما رواية فنية، ومن أخرى سردا ليس له من فن الرواية إلا الشكل.

إن محاولة الاستفادة من مناهج مختلفة، تشكل المنهج المتكامل أو الثقافي، لا تلغي اعتبار منهج «البنيوية التكوينية»، منهجا حيويا في البحث لقدرته على سبر أغوار النصوص، خاصة أنه استفاد من النظريات الاجتماعية في دراسة الأدب، ومن النظريات النقدية الهيكلية التي تحققت في المناهج البنيوية الحديثة. كما بإمكانه أن يدرس ما هو جوهري في النص، وذلك بعزل بعض العناصر الجزئية عن السياق، وجعلها كليات مستقلة. ويمكن أيضا، من خلاله، دمج العمل الأدبي في الحياة الشخصية لمبدعه، وفي خلفية النص الاجتماعية والتاريخية من خلال رؤية «العالم عند الجماعة التي ينتمي إليها الكاتب، والتساؤل عن الأسباب الاجتماعية والفردية التي أدت إلى هذه الرؤية كظاهرة من ظواهر الوعي الجمالي[2]».

من هنا تحققت أهمية البنيوية التكوينية في «قراءة ما هو تاريخي واجتماعي

---

(1) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر محمد برادة، دار الأمان، الرباط، 1987، ص126.

(2) محمد عزام: فضاء النص الروائي..، دار الحوار، اللاذقية، 1996، ص 47.

وأيديولوجي وثقافي» داخل النص[1] . دون أن تغفل الجوانب الفنية والجمالية واللغوية ، حيث سعت«إلى إعادة الاعتبار إلى العمل الأدبي والفكري في خصوصيته بدون أن تفصله عن علائقه بالمجتمع والتاريخ[2]» . وبالتالي – وهذه ملاحظة مهمة بوصفها أساسية في البحث – فإن هذه البنيوية تقف«ضد الكشف عن البناء من خلال العمل الواحد ، لأنه إنما يتمثل في أعمال الفرد حسب تطورها الزمني ، بشرط ألا تعزل هذه الأعمال عن مجالها التاريخي[3]» .

ثم إن مقولة «رؤية العالم» المنبثقة من انتماء الكاتب إلى طبقة اجتماعية تعد من أهم مقولات البنيوية التكوينية والمفتاح الرئيس لفهم النصوص في ضوء إدراكنا لكون «الثقافة والوعي والعمل الفني والفلسفة تشكل جزءا لا يتجزأ من العلاقات الاجتماعية[4]» ، مما يجسد الرؤية المحورية التي تكاد تتكرر في نصوص الكاتب ، وإن اختلفت أزياؤها!! كما تؤكد على انبثاق هذه الرؤية من عدة تكوينات ، أبرزها : «البنية الداخلية للنص ، والبنية الثقافية (أو الإيديولوجية) ، والبنية الاجتماعية ، ثم البنية التاريخية[5]» . . فهذه البنيات متكاملة ومتفاعلة فيما بينها تؤكد على أن البنيوية التكوينية منهج متعدد منفتح على ثقافة المنهج[6] ، أو المنهج المتكامل أو الثقافي!!

ربما تغدو رؤية العالم التكوينية أكثر فاعلية إذا التقت مع «حوارية» باختين التي ترى الرواية صياغة إبداعية ثقافية تتكون من خطابات تعيها الذاكرة الجماعية ، وعلى كل واحد في المجتمع أن يحدد موقعه وموقفه من تلك الخطابات . وهذا يفسر حوارية الثقافة وحوارية الرواية القائمة على تنوع الملفوظات واللغات والعلامات داخل المجتمع ، وفي التراث المكتوب والشفوي ، وصياغة للحوار بين الذات الساعية للمعرفة

---

(1) مجموعة :مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، تر رضوان ظاظا ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1997 ، ص168 .

(2) مجموعة :البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، تر مجموعة ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط2 ، 1986 ، ص7 .

(3) نبيلة إبراهيم :فن القص في النظرية والتطبيق ، مكتبة غريب ، القاهرة ، د . ت ، ص49 .

(4) جمال شحيد :في البنيوية التركيبية . . ، دار ابن رشد ، بيروت ، 1980 ، ص37 .

(5) محمد عزام :فضاء النص الروائي ، ص24 .

(6) حسين المناصرة : ثقافة المنهج . . ، دار المقدسية ، حلب ودمشق ، 1999 ، ص 19-63 .

وبين العالم الخارجي[1] . ولا تعني الحوارية في هذا المفهوم أنها ضد المناجاة الذاتية(المونولوج الداخلي) ، بل قد تكشف المناجاة بدورها عن حوارية داخلية متعددة الأصوات والرؤى .

كأن منهج البحث المتكامل أو الثقافي يتأكد من خلال الإنصات إلى حركية السرد «بوصف الرواية أرضا مليئة بالاحتمالات ، لا يمكن مساءلتها «بصورة مرضية ومقنعة»[2] . لأنها في النهاية أرض للاستفزاز ، يفجرها الناقد «لكي يستنبط دلالاته التي . . لا تعرض نفسها دفقة واحدة ، بل تكتشف منها فقط ما يسمح به اشتغالنا وانتباهنا ووجهة نظرنا[3]» .

وبالتالي يبقى النقد حلما أو مشروعا يشعرنا بكثير من الوجل وكثير من الإشفاق على أنفسنا[4] . فإن كان «الإنصات للنص عشقا له[5]» فإن الناقد / العاشق هو من يحرص على أن يجعل النص نفسه منتجا لمنهج قراءته ، بفعل مؤثرات النص الذاتية وقدراته التي تفرض تشكيلاتها الرؤيوية والجمالية على الناقد ، إذ إن محاولة تحديد المنهج لا بد أن تتحول بالضرورة إلى اللامنهج في قراءة الرواية الأكثر إشكالية من أي نص أدبي أو فني آخر وجد عبر التاريخ ، لأنها «الفن اللفظي الذي استطاع أن يجمع في تقنياته أخيرا ، مقادير يصعب حسابها من طاقات الفنون اللفظية والبصرية والسمعية جميعا ، إلى جانب كونه وسيلة استقصاء دائمة المضاء للوضع الإنساني بفواجعه وأحزانه وأفراحه ونشواته[6]» . هكذا نتعامل مع الرواية على أساس أنها مجموعة نصوص متشابكة في جسد نص ضخم له خاصية الانفتاح والتشابك ، الأمر الذي يتطلب تعددية منهجية .

---

(1) ميخائيل باختين :الخطاب الروائي ، مقدمة المترجم ، ص18 .

(2) فخري صالح :أرض الاحتمالات ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1986 ، ص8 .

(3) راكز أحمد :الرواية بين النظرية والتطبيق ، أو مغامرة نبيل سليمان في(المسلة) ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط1 ، 1955 ، ص34 .

(4) نجيب العوفي :درجة الوعي في الكتابة ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1980 ، ص421 .

(5) صدوق نور الدين :عبد الله العروي وحداثة الرواية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ، ط1 ، 1994 ، ص18 .

(6) جبرا إبراهيم جبرا :هذا زمن الرواية ، فصول ، المجلد 12 ، ع1 ، 1993 ، ص14 .

رابعا . المادة الروائية المختارة :

تعد الروايات الفلسطينية التي اخترناها ، من بين سبعمئة رواية ، للدراسة في هذا البحث من أفضل الروايات الفلسطينية . فعلى أيدي كتابها بدأت نشأة الرواية الفلسطينية الفنية ، وتأصلت من خلالهم جمالياتها الحقيقية . فتجربة كنفاني ، لم تتجاوز عشر سنوات بين مطلعي الستينيات والسبعينيات ، لكنها تجربة فنية عميقة الصلة بالجماهير . وتمتد تجربة جبرا طوال أربعين عاما ، أنتج فيها روايات فنية عميقة الصلة بالغرب . أما تجربة حبيبي فتفجرت بعد هزيمة حزيران ، واستمرت إلى بداية التسعينيات ، ليعد من رواد التجربة الروائية الفنية عميقة الصلة بالتراث .

وإذا كان الروائيون الثلاثة ينتمون إلى الجيل المبدع الأول في فضاء الرواية الفلسطينية ، فإن سحر خليفة عاشت تجربة الجيل الثاني الذي بدأ الكتابة في أوائل السبعينيات ، ومثلها ليانة بدر وليلى الأطرش وسلوى البنا .

نأمل أن تمكننا قراءة روايات هؤلاء الروائيين والروائيات من معرفة الوعي الثقافي والتجربة الجمالية التي عولجت بها المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية الفلسطينية .

خامسا . ملامح تاريخية وفنية عن الرواية الفلسطينية :

حفل المشهد الأدبي الفلسطيني بحوالي سبعمئة رواية نشرت بين عامي 1912 ، و1999 [1] . إذ ظهرت أول رواية فلسطينية منشورة عام 1912 في مجلة «النفائس»

---

(1) اعتمدت في تقدير هذا العدد على جهود خاصة ، وعدد من البيليوغرافيات ، منها : حسام الخطيب : ظلال فلسطينية في التجربة الأدبية ، دائرة الثقافة منظمة التحرير الفلسطينية ، دمشق ، ط1 ، 1990 ، ص351–353 . حسان رشاد الشامي : المرأة في الرواية الفلسطينية 1965–1958 ، رسالة مخطوطة ، جامعة تشرين ، قسم اللغة العربية ، 1997 ، ص 103–309 . عبد الرحمن بسيسو : استلهام الينبوع ؛ المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية ، مؤسسة سنابل للنشر والتوزيع ، ط1 ، 1983 ، ص 485–492 . محمود شريح : الرواية والقصة القصيرة والمسرحية الفلسطينية 1948–1958 ، الموسوعة الفلسطينية ، القسم الثاني ، المجلد الرابع ، بيروت ، 1990 ، ص 228–231 . مها عوض الله : المكان في الرواية الفلسطينية 1948–1988 ، رسالة مخطوطة ، الجامعة الأردنية ، 1991 ، ص 457–477 . نزيه أبو نضال : علامات على طريق الرواية في الأردن ، دار أزمنة ، عمان ، ط1 ، 1996 ، ص275–338 .

بالقدس، عنوانها «الضحية» باسم مستعار/ «ي»[1]، مما يدل على أن الصحافة الناشئة اعتمدت على الروايات لترويج مقالاتها الثقافية والاجتماعية والسياسية، فكان دورها محوريا في توثيق الروايات وحفظها من الضياع[2].

وكان خليل بيدس رائدا في ترجمة الروايات[3]، إذ نشر أولى رواياته المترجمة عام 1898. كما يعد الرائد الأول في تأليف رواية «الوارث» (1919) المتأثرة بترجماته. ثم هو رائد في إصدار أول مجموعة قصصية فلسطينية بعنوان «مسارح الأذهان» عام 1924 [4]. ونفهم أهمية نشر الروايات عند هذا الكاتب مما نشره في مقدمة العدد الأول من «النفائس»؛ حيث اعتبر الرواية أعظم أركان المدنية الحديثة تأثيرا على القلوب والعقول [5].

ثم سارت الرواية الفلسطينية بعد النشأة، بخطى بطيئة التطور، الأمر الذي جعل الخمسين سنة الأولى ضحلة التأليف كما ونوعا. إذ اتصفت روايات هذه الفترة

---

(1) يرى عبد الرحمن ياغي أن الرواية الفلسطينية الأولى المؤلفة هي رواية «أم حكيم» للشيخ أحمد التميمي في القرن التاسع عشر، ويشير أيضا إلى ما ذكر من روايات لميخائيل جرجس عورا في الفترة نفسها. عبد الرحمن ياغي: حياة الأدب الفلسطيني الحديث من أول النهضة حتى النكبة، المكتب التجاري، بيروت، 1968، ص 43-45.

(2) انظر عن نشأة الرواية الفلسطينية: إبراهيم السعافين: نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين حتى عام 1948، دار الفارابي، عمان، 1985، ص5-85. عبد الرحمن ياغي: حياة الأدب الفلسطيني الحديث من أول النهضة حتى النكبة، ص435-489. ناصر الدين الأسد: محاضرات عن خليل بيدس رائد القصة العربية الحديثة في فلسطين، مطبعة المدني، القاهرة، 1963، ص5-17. واصف أبو الشباب: القصة والرواية والمسرحية في فلسطين 1900-1948، الموسوعة الفلسطينية، القسم الثاني، المجلد الرابع، بيروت، 1990، ص141-163.

(3) عبد الرحمن ياغي: حياة الأدب الفلسطيني الحديث من أول النهضة حتى النكبة، ص452.

(4) انظر عن خليل بيدس وأعماله: أحمد عمر شاهين: خليل بيدس 1874-1949، الدار الوطنية، نابلس، ط1، 1992. ناصر الدين الأسد: محاضرات عن خليل بيدس رائد القصة العربية الحديثة في فلسطين (مرجع سابق).

(5) خليل بيدس: مسارح الأذهان، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت، ط2، 1981.

بكونها «أقرب إلى التعليم منها إلى الفن الروائي[1]» . ولا نكاد نعثر على رواية فلسطينية متميزة فنيا[2] . باستثناء رواية «مذكرات دجاجة» (1943) لإسحق موسى الحسيني ، بوصفها البداية الناضجة نسبيا في المضمون والشكل[3] .

وفي ظننا ، لم تظهر الرواية الفنية إلا في رواية جبرا «صراخ في ليل طويل» التي كتبها عام 1946 ، ونشرها عام 1955م ، فكانت فاتحة لتاريخ الرواية الجديدة في فلسطين .

اعتبرت الستينيات في النقد العربي المعاصر بداية الرواية العربية الجديدة التي «تتميز بحساسية مغايرة للحساسية الرومانسية والواقعية المثالية التي طبعت أعمال جيل الرواد والمؤسسين[4]» . ويعد غسان كنفاني ، في الستينيات ، الروائي الفلسطيني الأول الذي أسس الواقعية الفنية في الرواية الفلسطينية عن طريق التفاعل مع أحداث النكبة ، فعبدت روايته «رجال في الشمس» (1963) الطريق أمام رواية المقاومة الفلسطينية ، وهو الأمر الذي لم يفعله جبرا إبراهيم جبرا في رواية «صراخ في ليل طويل» ، لاتجاهه إلى بناء الرؤى الثقافية الرومانسية المتأثرة بالغرب .

---

(1) أحمد أبو مطر : الرواية في الأدب الفلسطيني 1950 –1975 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط1 ، 1980 ، ص 389 .

(2) انظر على سبيل المثال :أحمد أبو مطر :الرواية في الأدب الفلسطيني ، ص 13–53 . سلمى الخضراء الجيوسي :موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر(تحرير وتقديم) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1997 ، ص 40–44 . فاروق وادي :ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1981 ، ص 13–33 . واصف أبو الشباب :القصة والرواية والمسرحية في فلسطين (1900–1948) ، الموسوعة الفلسطينية ، ص 141–155 . عزت الغزاوي :نحو رؤية نقدية حديثة ، دراسات لعدد من الأعمال الأدبية الفلسطينية ، اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، القدس ، ط1 ، 1989 ، ص 9–28 .

(3) انظر عبد الرحمن ياغي :حياة الأدب الفلسطيني الحديث من أول النهضة حتى النكبة ، ص 491 .

(4) انظر عبد المنعم تليمة مشرفا :الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، 1987 ، ص 200 .

ثم جاءت هزيمة حزيران ؛ لتصنع تاريخا جديدا في الرواية الفلسطينية التي استمرت منذ هذا التاريخ تجسد عهد الحداثة الفنية ؛فخلال ثلاثين سنة بعد حزيران كتبت روايات فلسطينية جديدة ، كان لها دورها الحاسم في تشكيل هوية روائية فنية .

ولما هيمنت المعركة مع الاحتلال الصهيوني على العصب الرئيس للرواية الفلسطينية عموما ، فقد صنفت هذه الروايات نفسها تحت تسمية أدب المقاومة ؛لتبدو خصوصية الرواية الفلسطينية تكمن في سيادة الاتجاه الواقعي[1] . والواقية هنا ليست واقعية فوتوجرافية ، بل واقعية تهتم بالرموز التي تشكل جزءا غنيا من تجربة الفولكلور الفلسطيني[2] ؛ لتبدو ملامح الواقعية في الأدب الفلسطيني تنبع من كون صانعيه أبناء الجماهير التي ربتهم وأعطتهم الجذور ، فأصدروا رواياتهم من لحم القضية . وأنهم في سبيل توثيق علاقتهم بالجماهير وبالقضية تبصروا بالمبادئ الماركسية[3] . وبالتالي توجه اهتمامهم إلى معالجة القضايا الآنية على وجه العموم .

يمكن الحديث عن روايات عاطفية أو رومانسية فلسطينية مبكرة ، كما يمكن الحديث عن روايات طرحت قضايا ثقافية واجتماعية وتعليمية . . لكن المتفحص لخريطة الرواية الفلسطينية يجدها انشغلت إلى حد كبير بـ « قضية الأرض ، والتشبث بها ، وتصوير عمق المأساة التي فصلت الإنسان الفلسطيني ، وأبعدته عن جذوره[4] » . فكان التأريخ للقضية الفلسطينية هو الجمالية التي تهلت من آنية «خصوصية التجربة الفلسطينية ؛من النكبة الفلسطينية والواقع الفلسطيني ، من التشرد في الخيمات ومن الفقدان المؤقت للأرض . . من الفقر والجوع والألم[5] » .

وبذلك تعد هزيمة حزيران الميلاد الأسطوري للرواية الفلسطينية ، خاصة أن هذه

---

(1) انظر عن سيادة الواقعية في الرواية الفلسطينية ، أحمد أبو مطر :الرواية في الأدب الفلسطيني ، ص 200 .

(2) انظر :القصة الفلسطينية (ندوة) ، مجلة المعرفة ، ع159 ، أيار ومايو1975 ، ص142 .

(3) حسين مروة :دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط3 ، 1986 ، ص36 .

(4) نصر عباس :الفن القصصي في فلسطين ، دار العلوم ، الرياض ، 1982 ، ص330 .

(5) ندوة المعرفة :القصة الفلسطينية (الرأي لرشاد أبي شاور) ، المعرفة ، ع159 ، 1975 ، ص 137 .

الهزيمة أعطت الرواية العربية شكلا جديدا ، حطم نظرية الفن للفن ، واستلهم تقنية التداعي والمونولوج والأسطورة والتأريخ في البناء الفني[1] ، وكل هذا بسبب الفجيعة التي «جاءت لتعمد بالدم ميلاد المجتمع -البطل الإشكالي ، أي لتعمد زمن الرواية العربية ، لا كملحمة تستوعب زمن الصعود البورجوازي ، كما في الغرب ، بل كصيغة مفتوحة على كل الأشكال[2]» في الحياة والتخييل .

يعد ما أحدثته الهزيمة في وجداننا ، إضافة إلى انهزام الثقافة العربية ، أبرز أسباب ازدهار الرواية العربية المعاصرة[3] . إذ صاغت الرواية العربية المعاصرة ، ومن ضمنها الرواية الفلسطينية ، مأساوية أبطالها المثقفين تجاه عجلة العقم والجهل والتخلف والأحكام العرفية والتبعية التي عاناها الواقع الموضوعي للأمة العربية ، فانفتحت اللغة على تعرية الواقع العربي في مختلف جوانب الحياة ، فاستحقت روايات عربية كثيرة أن توصف بوصف رواية المقاومة أو أدب الرفض والتعرية[4]!!

***

لكن أهم إشكالية واجهتها الرواية الفلسطينية هي طبيعة لغتها التي تقع بين متطلبات ميدانية المعركة المتفاعلة مع المتلقي العادي الذي يحتاج إلى نص واضح ، وبين توق الكاتب المثقف إلى تجلية معماره الروائي بمتطلبات فنية تجريبية انشغلت بها الرواية الجديدة . فالمتلقي الذي يحارب العدو يحتاج ، ضمن سياقه الثقافي المتواضع ، إلى لغة سردية واضحة ، أقرب ما تكون إلى الواقعية السحرية التي تتجسد في بث سحر المقاومة الوطنية وما تحتاجه من دوافع فدائية . لذلك جاء الأدب الفلسطيني

---

(1) شكري عزيز الماضي :انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1978 ، ص 217-218 .

(2) محمد برادة :رواية عربية جديدة ، فصول ، م28 ، ع2-3 ، شباط آذار 1980 ، ص3 .

(3) انظر علي الراعي :هذا زمان الرواية ، ليته كان أيضا زمان الشعر ، فصول ، م12 ، ع1 ، 1993 ، ص7 .

(4) انظر من هذه الدراسات على سبيل المثال :إلياس خوري :تجربة البحث عن أفق ؛ مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة ، مركز الأبحاث ، منظمة التحرير الفلسطينية ، بيروت ، ط1 ، 1974 . شكري عزيز الماضي :انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية . سمير قطامي :هزيمة حزيران وأثرها في الرواية الأردنية ، فصول ، م16 ، ع4 ، ربيع 1988 ، ص166-188 . نبيه القاسم :القصة الفلسطينية في مواجهة حزيران ، دار المشرق ، شفا عمرو ، 1989 .

عموما منذ الحرب العالمية الأولى متجاوزا البكائية والانفعالية «متصاعدا بلغة التمرد والرفض والمقاومة[1]» ، في سياق لغوي واضح .

وإذا تحددت أهمية الرواية الفلسطينية في «خصوصية الموقع وخصوصية التجربة المجسدة لتجربة البحث عن الأرض الهاربة من قدمي الفلسطيني ، وهي بهذا المعنى تجربة حياتية تتحقق أو لا تتحقق في مستواها الروائي[2]» . فإن الفن يصبح في درجة ثانية بعد المضمون/الأرض «مكان الصدارة في اهتمام الكتاب الفلسطينيين الملتزمين[3]» . وعلى هذا الأساس ليس من المعقول أن يبعد الأدباء القيم الرؤيوية الواضحة عن رواياتهم ، لينشغلوا بكتابة الرواية الجديدة الحداثية صعبة الفهم أو التواصل . لذلك ليس هناك مبالغة إذا عدت الرواية الفلسطينية مهتمة بتجلية المضامين أكثر من الشكل الفني ؛إنما المبالغة أن يعد هذا الاهتمام بالمضامين ظاهرة سلبية تحيل الرواية الفلسطينية إلى «الخطابة والمباشرة والانفعالية[4]» . لأن هذا الوصف التعميمي المعياري يصلح أن يطلق على جل الروايات في العالم ، لكون بعض الأدب يقرأ ويدرس ، وهو أدب مهم ثقافيا وإشكاليا وفنيا ، وبعضه الآخر يقتصر في وجوده على كونه مسطرا في السجلات أو البيبليوغرافيات أو موضوعا على رفوف المكتبات[5] . والرواية الفلسطينية أيضا تنقسم إلى قسمين : قسم يعيد تجربة البحث عن أرض في مستوى روائي ، وقسم آخر يسكن في التجربة الواقعية ، ولا يحيلها إلى المستوى الروائي[6] ، وهذا القسم هو الأكثر بروزا .

لا ينكر ناقد جاد أن هناك مفارقات كبيرة بين رواية جديدة ورواية أخرى

---

(1) جبرا إبراهيم جبرا :ينابيع الرؤيا (دراسات نقدية) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1979 ، ص 106 .

(2) فخري صالح :في الرواية الفلسطينية ، مؤسسة دار الكتاب الحديث ، بيروت ، ط1 ، 1958 ، ص10 .

(3) جمال بنورة : دراسات أدبية ، دار الأسوار ، عكا ، 1987 ، ص84 .

(4) سيد حامد نساج :بانوراما الرواية العربية الحديثة ، مكتبة غريب ، القاهرة ، ط2 ، 1985 ، ص 128-129 .

(5) انظر حميد لحمداني :الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي دراسة بنيوية تكوينية ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1985 ، ص 38 .

(6) فخري صالح :في الرواية الفلسطينية ، ص10 .

تقليدية ، أو بين تجربة روائية فنية وتجربة أخرى سردية تقريرية . فإذا كانت تجربة رواية الستينيات «مسكونة بالنزعة التجريبية وبمؤثرات فكرية متمردة ورافضة ، تكشف عن تأثر واضح باتجاهات العبثية والوجودية والتعبيرية في الأدب العالمي[1]» . فإن السمة البارزة في الكثير من الروايات الفلسطينية المباشرة والوضوح . من هنا تختلف الرواية الفلسطينية عن الرواية العربية في التفاعل مع الواقع ، ففي الوقت الذي وجد فيه الروائي العربي المدى مفتوحا أمامه للتجريب مضمونا وشكلا ، بقي الروائي الفلسطيني «يحمل فوق ظهره ورأسه وفي عقله وقلبه قضية وطنه[2]» . وبالتالي كانت الرؤية العامة لديه تتركز في خصوصية الدور الذي تفرضه عليه العلاقة بالوطن الذي يعيش في ذاكرة الهزيمة والمنفى ، وهو الدور الذي حدده رشاد أبو شاور ، فوصف الكتابة ذات وظيفة احتفالية بالهوية الوطنية التي تدفعنا إلى : « أن نجعل الوطن وطنا من لحم وشجر وتاريخ وجغرافيا وحجارة وعادات وتقاليد وتطريز وأثواب ومواويل وعلاقات[3]» ، لتبقى فلسطين حلم المستقبل .

على هذا الأساس اعتد كنفاني بروايته الواضحة «أم سعد» التي «تقرأها الجماهير[4]» ، في مقابل أنه لم يعتد بروايته «ما تبقى لكم» التي أعجبت النقاد والمثقفين لما فيها من غموض وتجريب . وفي هذا السياق نفسه يرى أحمد عمر شاهين أن مشروع رواياته الأول هو المقاومة لا الحداثة التي هي «ترف لا يستطيع أن يتجاوب معه القارئ العادي[5]» . وليس معنى هذا أن تغدو اللغة السردية في الرواية الفلسطينية تقريرية مباشرة ، بل من الضروري أن تكون ذات مستويين ، أحدهما لغة واضحة في مستوى القراءة العادية ، وثانيهما لغة تأويلية في مستوى القراءة النقدية .

---

(1) فاضل ثامر : مدارات نقدية ، دار الشؤون الأدبية العامة ، بغداد ، 1987 ، ص408 .

(2) مجموعة :ملتقى الروائيين العرب الأول (شهادة أحمد عمر شاهين) ، دار الحوار ، اللاذقية ، 1993 ، ص183 .

(3) جهاد فاضل :أسئلة الرواية حوارات مع الروائيين العرب ، (من حوار مع رشاد أبي شاور) الدار العربية للكتاب ، طرابلس (ليبيا) وتونس ، د . ت ، ص120 .

(4) ماجد السامرائي :شخصيات ومواقف ، الدار العربية للكتاب ، طرابلس(ليبيا)وتونس ، 1978 ، ص73 .

(5) مجموعة : ملتقى الروائيين العرب ، ص183 .

ولعل الخطأ الذي ارتكبه بعض نقادنا تجاه الرواية الفلسطينية هو أنهم تعاملوا معها على أنها أدب مقاومة محصور ضمن شروط خاصة تاريخية لا تقربه من أدب التجريب أو الحداثة . ومثل هذا التعامل جعل للأدب الفلسطيني بوتقة المقاومة ، لا يخرج منها إلا نادرا .

قد يقال : قدمت رواية المقاومة الفلسطينية رؤية جديدة بالغة الأهمية على مستوى الرواية العربية ، حيث إنها لم تكتف بنقل هموم الشعب المباشرة ، بل انغرست في الوسط الجماهيري ، فالتقطت أكثر العلاقات تعقيدا وتشابكا ، وأحالتها إلى تخييل يحتوي على «رؤية فكرية محددة»[1] . وفي ضوء هذا القول يمكننا أن نتمثل قدرات تجريبية وصياغات جديدة لا يخفيها تمركز الرواية حول المقاومة . فقد استطاع بعض النقاد أن يكتشفوا قدرات تجريبية وصياغات فنية في روايات كنفاني الواضحة على سبيل المثال ، فأكدوا أنها مركبة من مستويات متعددة ، إذ يمكن أن تفضي إلى تأويلات لا تخطر في ذهن المتلقي العادي الذي يتلقاها في مستواها المباشر . كما تعد رواية «المتشائل» لحبيبي من الروايات المؤسسة لتاريخ جديد في الرواية العربية المفعلة للصياغات التراثية والشفاهية في أسلوب فنتازي جمالي تتعدد قراءاته ، الأمر الذي جعل دار «جاليمار» الفرنسة العالمية المشهورة تحتذر في المرة الأولى عن نشر هذه الرواية مترجمة إلى الفرنسية بحجة أنها بدت منقطعة عن الشكل الروائي المتعارف عليه في الغرب[2] .

ويعد جبرا من أكثر كتاب الرواية الفلسطينية احتفالا بنص سردي واضح ، يحتفل بالتجريب والحداثة وأزمات المثقف . على عكس ذلك نجد معظم روايات أفنان القاسم التي اقتربت من عشرين رواية ممتلئة بالغرائبية والترميز المغلق واللغة القلقة التي يصعب أن يفهمها القارئ المتخصص[3] أحيانا .

إننا مهما حاولنا إدخال الرواية الفلسطينية في عالم التجريب والحداثة فإن لدى الكاتب الفلسطيني حساسية كبيرة تجاه قضيته المصيرية . وهذه الحساسية جعلت عددا كبيرا من الروايات تغرق في التسجيلية التي حدّت من قدراتها الفنية لا الوثائقية .

---

(1) إلياس خوري : تجربة البحث عن أفق : ص 47 .

(2) مجموعة من الكتاب :الإبداع الروائي اليوم ، دار الحوار ، اللاذقية ، 1988 ، ص23 .

(3) انظر على سبيل المثال :رأي حسام الخطيب :ظلال فلسطينية في التجربة الأدبية ، ص68–69 .

سادسا . ملامح عن الرواية النسوية الفلسطينية .

لم يتجاوز عدد الروائيات الفلسطينيات الخمسين ، وهو عدد محدود قياسا إلى عدد الروائيين الذكور الذي يصل إلى أكثر من المائة والخمسين روائيا ، وبذلك تصبح النسبة غير متوازنة ، أي بمعدل روائية واحدة مقابل ثلاثة روائيين . ولا يزيد بالتالي عدد الروايات النسوية الفلسطينية عن مئة رواية[1] ، أي بمعدل رواية نسوية مقابل ست روايات ذكورية .

ولو استثنينا التجارب الروائية لكل من سحر خليفة ، وليانة بدر ، وسلوى البنا ، وليلى الأطرش ؛لأنهن الروائيات الأكثر تميزا كما و نوعا ، فإن الروائيات الأخريات قدمن روايات محدودة الفاعلية داخل الخطاب الروائي الفلسطيني بمجمله ، دون أن يلغي هذا الرأي إمكانية وجود كتابة نسوية متقدمة في أجناس أدبية أخرى مثل الشعر والقصة القصيرة والمقالة .

لكن عدد الكاتبات الفلسطينيات في مختلف الأجناس الأدبية يبقى أقل بكثير من عدد الكتاب ، فلو توقفنا ، على سبيل المثال ، عند كتاب «موسوعة كتّاب فلسطين في القرن العشرين» (1933) لأحمد عمر شاهين ، فإننا نجد المؤلف يترجم لحوالي أربعين كاتبة فلسطينية في مقابل ما يزيد على خمسمائة كاتب فلسطيني[2] . وكذلك يترجم طلعت سقيرق في «دليل كتاب فلسطين» الذي أصدره[3] بعد ست سنوات من صدور الكتاب السابق لحوالي ستين كاتبة ، مقابل حوالي ثمانمائة كاتب . ولم يتجاوز عدد الكاتبات بين عامي 1948 و1986 داخل الأرض المحتلة عام 1948

---

(1) يحصي نزيه أبو نضال أكثر من خمسين رواية نسوية(انظر نزيه أبو نضال :علامات على طريق الرواية في الأردن ، ص307-338 . وقد أعدت إيمان القاضي ثبتا بالروايات العربية النسوية في بلاد الشام الصادرة بين عامي 1895 و1985 ، فعدت حوالي مئة وعشرين رواية ، خمسها تقريبا لروائيات فلسطينيات . إيمان القاضي :الرواية النسوية في بلاد الشام :السمات النفسية والفنية 1950-1985 ، الأهالي ، دمشق ، ط1 ، 1992 ، ص أ-ر . وقد أعددت قائمة خاصة وصلت إلى حدود المائة كما أشرت في المتن .

(2) أحمد عمر شاهين :موسوعة كتاب فلسطين في القرن العشرين ، دائرة الثقافة ، بمنظمة التحرير الفلسطينية ، بيروت ، ط1 ، 1992 ، ص 531-540 .

(3) طلعت سقيرق :دليل كتاب فلسطين ، دار الفرقد ، دمشق ، 1998 .

عشر كاتبات، مقابل مائتين وثلاثين كاتبا[1]. وفي كل هذه الإحصائيات لا مجال للمقارنة من الناحية الكمية، بل والنوعية أيضا، بين الجنسين. وفي ضوء ذلك فإن أغلب إنتاج الروائيات الفلسطينيات لا يتجاوز حكايات استخلصت من حيواتهن، لتبدو لنا أهمية الكتابة عندهن ناتجة عن نسويتهن، لتجعلنا هذه الكتابة نقتنع بكون «ولادة العمل الأدبي بحد ذاته انتصارا على القهر وكسرا للقيد[2]»، مما أعطى الكتابة النسوية تعاطفا نقديا خاصا.

هل تصدق في مجال الرواية النسوية الفلسطينية، مقولة غولدمان عن الرواية، أنها «شكل النضج الرجولي[3]»؟ ربما هذا صحيح! لكن علينا أن نأخذ بعين الاعتبار أن هذا الوصف لا يلغي اعتبار المرأة أهم إشكاليات الرواية المكتوبة بأيدي الجنسين.

نريد أن نصل إلى أن التجربة الروائية النسوية الفلسطينية، لم تتشكل إلا بعد «تحرر المرأة واندماجها في الحياة الاجتماعية، وقبول الجمهور القارئ لطبيعة تفاعلها الحر مع الرجل، حتى في التعبير عن نفسها في مغامرة الحب[4]».. وهذا التحرر لم يحدث فعليا إلا بعد هزيمة حزيران التي عرّت الثقافة العربية التقليدية المهزومة، فأتاحت بذلك المجال لنهوض عدة ثورات إبداعية، كان من بينها ثورة الروائيات الفلسطينيات في السبعينيات تحديدا، فأصدر بعضهن الرواية الأولى في هذا الزمن، نذكر منهن: فتحية محمود الباتع(وداع مع الأصيل 1970)، ووفاء بدوي (ولنظل إلى الأبد أصدقاء 1971)، وامتثال جويدي(شجرة الصبير 1972)، وسلوى البنا

---

(1) شموئيل موريه ومحمود عباسي :تراجم وآثار في الأدب العربي في إسرائيل 1948-1986، دار المشرق، شفا عمر، 1987، ص261-263.

(2) بثينة شعبان :الرواية النسائية العربية، مواقف، العددان 70-71، شتاء وربيع، 1993، ص 211-212.

(3) لوسيان غولدمان :مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية، تر خيري دومة، فصول، م12، العدد الثاني، صيف 1993، ص37.

(4) محمد الكتاني : الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1982، ص487.

(عروس خلف النهر1972) ، وفاطمة ذياب (رحلة في قطار الماضي 1973) ، ونهى سمارة (في مدينة المستنقع1973) ، وهيام رمزي (وداعا يا أمس 1973) ، وسحر خليفة (لم نعد جواري لكم 1974) ، وإنجلينا صنبر (بنفسجة للعائد 1977) ، وليانة بدر (بوصلة من أجل عباد الشمس 1979) . . . .

فهزيمة حزيران أخرجت «الكاتبات من دائرة بحثهن الحائر عن معنى الحرية الذاتية ، وعن دائرة فهم الوجود ، والغوص الرومانسي . . إلى ما يجري في الخارج[1]» . وهذا ما فسر هيمنة الهاجس الفلسطيني على وجدان القاصات في رواياتهن بعد حزيران[2] .

ولأن الروائيات الفلسطينيات تشكلن بعد حزيران ، فإنه من الصعب أن نجد لهن روايات قبل هذا التاريخ باستثناء : «فاتنة بنت القمر» لجمال سليم نويهض ، نشرت متسلسلة في مجلة «دنيا المرأة» عام 1922 ، و«موكب الشهداء» للكاتبة نفسها ، نشرت عام 1948 ، و«صوت الملاجئ» (1957) لهدى حنا ، و«فتاة النكبة» (1959) لمريم مشعل . والروايات الثلاث الأخيرة جاءت ، كما يتضح من عناوينها ، صدى لنكبة 1948 .

سابعا . الدراسات السابقة :

تعددت مستويات قراءة الرواية الفلسطينية في عدة سياقات ، منها سياق قراءتها تاريخيا أو اجتماعيا أو نفسيا أو إيديولوجيا أو فنيا . . ضمن الأدب العربي عامة والفلسطيني خاصة ، وبإمكاننا أن نعد مجموعة كبيرة من الدراسات في هذا الجانب ، وخاصة على الطريقة المنهجية «التاريخية النقدية» التي خطها عبد المحسن طه بدر في دراسته عن الرواية العربية في مصر[3] . وقد درست أيضا من خلال بعض أعلامها معا ، أو مستقلين ، كدراسة بعض الروائيين في رسائل جامعية . إلا أن معظم الدراسات عن الرواية الفلسطينية جاءت في سياق قراءة الروايات منفردة ،

---

(1) نهى سمارة :المرأة العربية نظرة متفائلة ، دار المرأة العربية ، بيروت ، ط1 ، 1993 ، ص158 .

(2) انظر كمال فحماوي :العنصر النسائي في القصة الفلسطينية ، مجلة أفكار ، عمان ، عدد 47 ، كانون الأول ، 1979 ، ص57-75 .

(3) انظر أحمد أبو مطر :الرواية في الأدب الفلسطيني ، ص10 .

بعضها انتشر في الصحف والمجلات ، وبعضها الآخر أعيدت طباعته بعد جمعه في كتب مستقلة .

وعلى أية حال ، فإن المشكلة التي واجهتها الرواية الفلسطينية على مستوى الدراسات النقدية ، هي هوية الكاتب الفلسطيني ، حيث نجد بعض الدراسات النقدية تصنف بعض الروائيين الفلسطينيين على أنهم أردنيين أو عراقيين ، أو سوريين . . الخ ، وفي ضوء ذلك يصبح جبرا إبراهيم جبرا عراقيا ، ويحيى يخلف أردنيا ، وفيصل حوراني سوريا . وفي الوقت نفسه نجد دراسات أخرى تصنّف بعض الروائيين العرب على أنهم فلسطينيين ، فيصبح غالب هلسا وحليم بركات وإلياس خوري فلسطينيين . . ويمكن أن أستشهد في هذا المقام بمثالين ، أحدهما من كتاب «الفن القصصي في فلسطين : دراسة نقدية تحليلية» لنصر عباس ، حيث درس مؤلفه روايات غالب هلسا ، وتيسير سبول ، وحيدر حيدر ، وإلياس خوري ضمن الروايات الفلسطينية ، مشيرا في المقدمة باعتذار للقارئ على تجرئه في فعلته هذه[1] ، لكنه – رغم اعتذاره – عد غالب هلسا فلسطينيا لمجرد أن ولادته ونشأته كانتا في القدس[2] . والكتاب الآخر هو «علامات على طريق الرواية في الأردن» لنزيه أبو نضال ، حيث تناول الروائيين الفلسطينيين في الأردن على أنهم أردنيين ، وهذا أمر مشروع يحكم جواز السفر ، لكنه ما أن أعدّ ببليوغرافيا للرواية الأردنية والفلسطينية ، حتى استخدم تقسيما عجيبا احتسب فيه الفلسطينيين أشكالا وألوانا :منهم الفلسطينيون المقيمون في فلسطين قبل عام 1948 ، والفلسطينيون المقيمون في الأراضي المحتلة في الثمانية والأربعين ، وصنف فلسطينيي الضفة وفلسطينيي شرق الأردن والأردنيين على أنهم أردنيين ، وجعل الفلسطينيين في مواقع أخرى تحت عناوين ملبسة ، منها : الروايات الفلسطينية في غزة ، والروايات الفلسطينية في سوريا ، والروايات الفلسطينية في لبنان ، والروايات الفلسطينية في مصر ، وروايات فلسطينية متفرقة . .[3] . كان عليه أن يتخلص من هذه المأزقية الجغرافية غير المنطقية باتباع سنة من سبقوه في إحالة الببليوغرافيا إلى من أصله فلسطيني .

---

(1)نصر عباس : الفن القصصي في فلسطين ، ص 11 .

(2) انظر المرجع نفسه ، ص462–464 .

(3) انظر نزيه أبو نضال :علامات على طريق الرواية في الأردن ، ص 289–338 .

من جهة أخرى تناولت بعض الدراسات النقدية الرواية الفلسطينية في تقسيم غير منجز ، سواء على طريقة الاتجاهات المدرسية أو على طريقة الموضوعات المطروحة داخل الروايات ، فدراستا أحمد أبي مطر ونصر عباس حددتا الرواية في اتجاهات ، هي الرومانسي ، والواقعي ، والرمزي عند أحمد أبي مطر في كتابه «الرواية في الأدب الفلسطيني1950-1975» (1980) . وهي أيضا : الرومانتيكي ، والواقعية الجديدة ، والرمزي لدى نصر عباس في كتابه «الفن القصصي في فلسطين دراسة نقدية تحليلية» (1982) . ولا يخفى ما في هذه التقسيمات من خنق للنصوص في المدرسية النقدية غير المنطقية .

يبدو أن تحديد إشكالية الدراستها كظاهرة في سياق الرواية الفلسطينية يعد مدخلا مهما . وقد تناولت بعض الدراسات شخصية المرأة في الرواية الفلسطينية[1] ، وأشير تحديدا إلى دراستين أكاديميتين ، إحداهما «نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية» (1997) لفيحاء عبد الهادي ، والأخرى «المرأة في الرواية الفلسطينية 1965-1985» (1997)لحسان رشاد الشامي . ورغم وجود تداخل بين دراستي وهاتين الدراستين ، إلا أنني أختلف اختلافا جوهريا عما سبقني ، وهو اختلاف ناتج عن النواحي التالية :

أولا : من زاوية المنهج لم تعتمد الدراستان السابقتان على الرؤية المنهجية المبنية على أسس النظرية النسوية ، وقد قامت دراستي تحديدا على هذه النظرية ، بوصفها إعادة قراءة المنتج الثقافي والأدبي في ضوء رؤية أخرى جديدة مخالفة لما شاع في نقد الرواية الفلسطينية .

ثانيا : من زاوية المرجعية :توجد عشر روايات مشتركة بين دراستي وبين الدراستين السابقتين ، في حين أتفرد بقراءة ست وعشرين رواية أخرى لم تتطرق لها الدراستان السابقتان .

---

(1) انظر على سبيل المثال :أسامة يوسف شهاب : أدب المرأة في فلسطين والأردن 1948-1988 ،رسالة ، جامعة عين شمس ، 1991 ، ص 484-571 . ماجدة حمود : «المرأة في روايات سحر خليفة ، مجلة المعرفة ،ع 373 ، 1994 . حنان عواد : المرأة في أعمال غسان كنفاني ، مجلة الكاتب العربي ، بغداد ، ع23 ، 1989 .

ثالثا : من زاوية هيكلية الدراسة ، قامت الدراستان السابقتان على تأطير فصولهما وفق عناوين تدمج بين الروايات ، دون مراعاة خصوصية الكاتب أو الكاتبة في طرح تجربته الكاملة بوصفها تجربة لها ثوابتها ومتغيراتها .

رابعا : من زاوية الجماليات ، أعتقد أن ما قمت به من قراءة لجمالية توظيف المرأة في التجربة الروائية لأي من الروائيين المختارين ، هو ما يجعل دراستي مختلفة بتعرفها على النسق الجمالي العام الذي ربط به الروائي نفسه في توظيف المرأة ، إذ ليست الرواية الواحدة ، مهما كانت درجة تعبيرها عن رؤى الكاتب وتجربته الفنية بقادرة على أن تمثل أي كاتب أو كاتبة .

ثامنا . خطة البحث :

توزعت خطة البحث على مدخل ، ومقدمة ، وتمهيد ، وثلاثة أبواب ، وخاتمة .

تناولت في المدخل التعريف بإشكالية البحث الرئيسة ، وفي المقدمة بعض إشكاليات البحث ومهداته . ووضحت في التمهيد بعض «تقابلات الكتابة الروائية» ؛ أي كتابتي الرجل عن المرأة ، والمرأة عن الرجل ، للتعرف إلى أبرز ملامح التقابل بينهما .

تحدثت في الباب الأول عن الكتابة الذكورية ، فكتبت ثلاثة فصول ؛بدأتها بفصل عن شخصية المرأة بين الواقعية والرمزية في روايات كنفاني . تلاه فصل ثان عن نموذج إميل حبيبي الروائي التراجيدي المسكون بحركية البطل الفلسطيني الباحث عن الحبيبة الضائعة . وأخيرا درست في الفصل الثالث روايات جبرا المسكونة بسياق الأنثى الجسد .

ودرست في الباب الثاني الروايات النسوية الفلسطينية ، فخصصت الفصل الأول لمحاورة بعض القضايا في نظرية الكتابة النسوية ، هادفا من ذلك إلى بلورة الرأي الناص على وجود كتابة نسوية مختلفة إلى حد ما عن الكتابة الذكورية . ثم تناولت في الفصل الثاني ملامح حركية المرأة بين الأنثوية والتمرد عليها في روايات ليانة بدر ، وليلى الأطرش وسلوى البنا . وختمت هذا الباب بفصل ثالث عن روايات سحر خليفة ؛ لكونها أبرز الروائيات الفلسطينيات استلهاما لنظرية الكتابة النسوية في تصوير المرأة الضحية .

أما الباب الثالث والأخير ، فدرست فيه بعض جماليات الرواية الفلسطينية في

دائرة بناء شخصية المرأة جماليا ، إذ خصصت الفصل الأول لإنتاج اللغة السردية الأنثوية دورا وصوتا . والفصل الثاني لبناء العلاقات العاطفية والجنسية ودورها في التشكيل الجمالي . والفصل الثالث لعلاقة المرأة بالزمكانية .

وفي خاتمة البحث استنتجت أهم الرؤى والجماليات التي تخص المرأة وعلاقاتها بالآخر في الرواية الفلسطينية .

تمهيد :
تقابلات الكتابة

أولا : كتابة الرجل عن المرأة .

إن الرؤى والجماليات التي أنتج فيها الرجل شخصية المرأة في كتابته لم تتجاوز نماذج : الشيء ، والرمز ، والدونية ، وبعض ملامح الإنسان . وتعد أشكال المرأة : الأم ، والأنثى ، والمومس ، والعرض ، والشاذة[1] ، والأجنبية ، والملاك ، والشيطان ، والحرمة ، والمثقفة ، والثورية ، والعاملة ، وربة البيت ، والعانس . . أشكالا واقعية انتقلت إلى الكتابة الذكورية ، فتنمطت بها شخصية المرأة بوصفها نموذجا مستلبا في أدنى المجتمعات وأرقاها[2] .

ونتيجة لكون اللغة الأدبية لغة انزياحية «تنتقل خطوات أبعد لتعبر بالخيال والرمز والصورة عن المعنى» المرأة[3] ، فإن رمزية المرأة تكاد تهيمن على لغة الروايات ، فتنزاح شخصيتها من الدائرة المباشرة إلى الدائرة الرمزية ، دون أن تلغي الرمزية ذاتية المرأة بوصفها قضية اجتماعية في أحد مستوياتها . لذلك تناول الروائيون دوري المرأة القضية ، والمرأة الرمز مع غلبة دورها رمزا إلى حدود ضعف دورها قضية[4] . فهي قضية تعني أنها مستلبة من خلال جسدها الأنثوي ، ودورها الإنتاجي ، مما يجعلها متعارضة مع المجتمع الأبوي التقليدي الحريص على حجبها ، وتهميشها . وهي رمزا تعني أنها معضلة مهمشة كرموز جنسوية SEXISTES في مجتمع ، يضطهدها

---

(1) نماذج المرأة الشاذة هي : السحاقية ، والمسترجلة ، واللعوب ، والخجولة . باسمة كيال : سيكولوجية المرأة ، مؤسسة عزالدين ، بيروت 1986 ، ص60-63 .

(2) قرأت د . نبيلة إبراهيم صورة المرأة في الأدب الغربي ، فأشارت إلى أن الرجل لم يتقبل التطورات التي تعيشها المرأة الحديثة عن رضى ، فكان يسعى إلى تأكيد سيطرته عليها . نبيلة إبراهيم :صورة المرأة في الأدب الغربي ، مجلة المجلة ، السنة السابعة ، العدد 75 ، مارس 1963 ، ص35-44 .

(3) طه وادي : صورة المرأة في الرواية المعاصرة ، دار المعارف ، القاهرة ، ط2 ، 1980 ، ص287 .

(4) محمد الباردي : شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، 1993 ، انظر ص 199-246 .

ويحتقرها ، ويكشف كل اضطهاده واحتقاره لها في الإيديولوجيا الجنسوية[1] ، وبذلك تعاني المرأة قضية ورمزا في الواقع والكتابة معا!!

وإن بدت المرأة قضية مهمة في الرواية ، وعلاقة أساسية «تشد المثقف إلى الحياة وتكيف نظرته إليها»[2] ، فإن علاقة هذا المثقف بها ، غالبا ما تكون علاقة بورجوازي «داعر . . محافظ[3]» ، لأنه يدرك أن الكتابة بدونها باردة جنسيا ، لغياب الرغبة والعصاب المحققين للعنصر الجنسي[4] ، فغيابها يعني ألا تصير «الرواية تاريخ النساء[5]» ، وبالتالي لا تروج بين المتلقين ، مما يفقدها أهميتها كنص حيوي . لهذا تعد المرأة من الناحية الجمالية حافزا لقراءة أية رواية .

***

لعل الوقفة عند بعض الأمثال الشعبية الفلسطينية ، بوصفها كتابة شفاهية جمعية ، تكشف ثقافة ذكورية تمتهن المرأة وتستلب إنسانيتها ، وتختزلها في جسد اللذة/والشر : البنت إما جيزها وإما قبرها/إذا ماتت أختك انستر عرضك/النسوان ناقصات عقل ودين/مره ابن مره اللي يشاور مره/اسمع للمره ولا تاخذ برايها/إذا خلوا البنت على خاطرها يا بتاخذ زمار يا طبال[6] . فالوعي الذكوري الجمعي المكرس لسلبية المرأة ، والخانق لإنسانيتها ، والفرح لموتها ولزواجها لأنهما سترها ، والمرتعب من حريتها ، هو وعي يستلب المرأة في الواقع فيحيلها إلى سلعة ؛ « أبويا باعني ، وجوزي

---

(1) جورج طرابيشي :رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط2 ، 1985 ، ص 164 .

(2) محمد الباردي : شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة ، ص241 .

(3) أروى صالح : المثقف عاشقا ، مجلة الكتابة ، العدد الأول ، كانون الأول ، 1993 ، ص44–47 .

(4) رولان بارت :لذة النص ، تر فؤاد صفا والحسين سبحان ، دار توبقال ، الدارالبيضاء ، 1988 ، ص15 ، وص53 .

(5) مارت روبير :رواية الأصول وأصول الرواية ، تر وجيه أسعد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1987 ، ص75 .

(6) فؤاد إبراهيم عباس ، وأحمد عمر : معجم الأمثال الشعبية الفلسطينية ، دار الجليل ، عمان 1989 . الأمثال مرتبة هجائيا .

اشتراكي[1] » ، وعلى هذا النحو فإن «المرأة أجلك الله!سوف تظل سائدة[2]» في كل الآداب الشعبية[3] المحكومة «بالإطار الاضطهادي الذي فرض على المرأة أن تتوافق جسديا ونفسيا وعقليا ، مع مساحته وحدود أضلاعه التي رسمتها الثقافة على مر الزمن ، بمجموعة من المعتقدات والأساطير[4] » ، وعندما تنتقل المرأة إلى الرواية لا يبدو وضعها أفضل من هذا الوضع .

بل إن تحررها في بعض البيئات المدنية ، لا يعني أنها تخلصت من كونها «مصيبة» الرجل و «عيبه» ، فالتحرر ليس أكثر من قشرة هشة ، تغطي التوازي بين المفهومات السائدة عن المرأة في أعماق الوادي في قرية سودانية ، وبين تلك السائدة في أرقى العواصم العربية[5] » . ليبقى مثل : «بتقتلني الناس وأنا بقتل مراتي» تعبيرا واضحا يكشف أن جسد المرأة هو الأضعف ، وأنه مغاير محاط بثقافات أسطورية ، استلبت المرأة من خلال مؤامرة «اختزالها إلى جسد ، وتجريدها من أسلحة الفكر والعمل الاجتماعي المنتج التي تشكل الضمانة الوحيدة للحرية والتجربة الحرة[6] » .

إن تعامل الأدب مع المرأة بوصفها : «مجردة من جنسها ، كما أن بإمكانها أن تكون «مستغلة» أو «مستثمرة[7] » ، يوازي اضطهادها واستغلالها واقعيا ، مما غيّب المرأة

---

(1) المرجع نفسه ، ص 50 .

(2) علي الخليلي : التراث الفلسطيني والطبقات ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1977 ، ص154 .

(3) الأمثال الشعبية في مصر « تمنح المرأة وجودا منقصما ، يجعل صورة المرأة تبدو وكأنها قطع مجمعة ، وليست كيانا ملتحما له وجوده الإرادي في صنع الحياة والحفاظ عليها» صفوت كمال : صورة المرأة في الحياة اليومية من خلال الأمثال الشعبية ، مجلة هاجر كتاب المرأة «1» سينا للنشر ، القاهرة ، ط1 ، 1993 ، ص26 .

(4) عابد عبيد الزريعي :المرأة في الأدب الشعبي الفلسطيني ، دار الأسوار ، عكا ، ط3 ، 1989 ، ص37 .

(5) لطيفة الزيات :من صور المرأة في القصص والروايات العربية ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، د . ت ، ص11-12 .

(6) عفيف فراج : الحرية في أدب المرأة ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط3 ، 1985 ، ص28 .

(7) الطاهر لبيب : سوسيولوجيا الغزل العربي ، الشعر العذري نموذجا ، تر مصطفى المشناوي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط2 ، 1988 ، ص183-184 .

الإنسان الإيجابي المالك لذاته ولتصرفاته ، ويكون استلابها أيضا عن طريق رمزيتها المثالية الإيجابية كأم أو أرض أو وطن ، مما يؤكد على أن المرأة المثقفة في حالة صراع دائم من أجل إثبات حريتها كذات أنثوية إنسانية في حقل ثقافة ذكورية تضخم الذات (القضيبية) ، وتهمش المرأة الأنثى (الفرج) .

من هنا ترفض المرأة المثقفة /الإنسان التشيّؤ بكل أشكاله ، مهما كانت أهميتها فيه ، وتحرص على إنسانيتها ، تقول فاطمة المرنيسي : «لم أكن أبدا امرأة ، كنت دائما إنسانا . إن الآخرين هم الذين يريدون أن أكون امرأة ، لكن أنا لا أتجزأ . أنظر إلى العالم كإنسان بأنوثتي ، بذكائي ، برغبتي في السعادة والإبداع[1]» . وترفض «سحاب» /سحر خليفة أن تكون شيئا مهما أو رمزا معشوقا[2] . فهذه المرأة المثقفة الإنسان غائبة ، نسبيا ، عن بنية الخطاب الذكوري الإبداعي ، مما يجسد أزمة الروائيين ، حيث «تظل النساء تجسيدا لأزمتهم[3]» وسلبيتهم في تنميط شخصية المرأة قضية ورمزا .

إن تعريف المثقف بأنه «إنسان يعيش بمعارفه وعلومه ومواقفه الحضارية العامة بسمات عالم جديد ، ومجتمع جديد ، وإنسان جديد[4]» تعريف لم يخص المرأة داخل بنية الرواية قبل الستينيات ، ثم صار حظها الثقافي أفضل فيما بعد ، حيث اختار محمد الباردي في كتابه «شخص المثقف في الرواية العربية[5]» رواية ليلى بعلبكي « أنا أحيا» (1958) ، لتكون نموذجا للمرأة المثقفة .

وربما ساهمت الثورة الفلسطينية في تشكيل امرأة مثقفة ثورية انطلاقا من الرؤية التحررية الثورية ، فظهرت شخصيتها «مكافئة للرجل في كثير من الأحيان ، في وعيها

---

(1) أحمد شراك :الخطاب النسائي في المغرب :أنموذج فاطمة المرنيسي ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1990 ، ص43-44 .

(2) سحر خليفة : باب الساحة ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1990 ، ص174 .

(3) محمد الباردي : شخصية المثقف في الرواية العربية المعاصرة ، ص245 .

(4) عبد السلام محمد الشاذلي :شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة 1882-1952 ، دار الحداثة ، بيروت ، 1985 ، ص471 .

(5) محمد الباردي : شخصية المثقف في الرواية العربية المعاصرة ، ص199-202 .

وسلوكها وطموحها وقدراتها»[1] ، كما ظهر «نموذج المرأة/الشريك الفاعل»[2] . لكن هذا النموذج ملتبس هش ، أبرزه الروائيون اليساريون ، لأنهم تقصدوا طرح فاعلية المرأة في كتاباتهم بطريقة الفاعلية الرمزية التقدمية الحاثة على ضرورة تحرر المرأة في سياق تعددية مفاهيم التحرر بين الاجتماعي والطبقي والوطني ، على اعتبار أن المرأة نموذج متصور لأفكار التحرر بأشكاله المختلفة[3] . لتصير المثقفة الثورية في ضوء الشكلية اليسارية ، أكثر معاناة وضياعا ، بل قد تتحول إلى مومس!

يحدد « الموقف من المرأة . . الموقف من الإنسان ، ومن المجتمع ، ومن الوجود بأسره[4] » . وعلى هذا النحو تبدو الكتابة الذكورية اليسارية ، على الأقل من الناحية النظرية ، أكثر حميمية في التنظير لإنسانية المرأة ، إلا أن هذه الكتابة سريعا ما تتهم بأنها شعارية أكثر منها فعلا حضاريا ملموسا . فهي تبدو في الظاهر تقدمية ، وفي جوهرها متلثة بالجسدية التي تجعل اليساري يهدف من كلامه عن العدالة وزيف المجتمع إلى أن يقيم مع المرأة «الحب» الحر «الذي لا يحتاج أموالا لممارسته ، ولا مسئوليات من أي نوع[5] » ، كما تتصور المرأة ذلك .

***

تشكلت نماذج المرأة في الرواية الذكورية في دورين : الأول دور تقليدي في تيار الرواية الرومانسية الذي حصرها في إطار الأنثى لا كجنس مقابل ، وإنما كنوع أدنى[6] . والثاني دور تحرري في تيار الرواية الواقعية ، يعبر عن رؤى أكثر إدراكا

---

(1) حسان رشاد الشامي :المرأة في الرواية الفلسطينية ، ص293 .

(2) فيحاء قاسم عبد الهادي : نماذج المرأة / البطل في الرواية الفلسطينية ، ص10 .

(3) تشير إحدى الدراسات إلى أن القاصين الفلسطينيين اتكئوا في مساعدة المرأة ، باستثناء رشاد أبي شاور ، الذي لا يوجد في قصصه : « أي تهجم أو عداء ضد المرأة ، بل إنه غالبا ما يتقبل أخطاءها بوعي ، كما أنه يتفهم سقطاتها» . أمل زين الدين وجوزف باسيل : تطور الوعي في نماذج قصصية فلسطينية ، دار الحداثة ، بيروت ، ط1 ، 1980 ، ص146-148 .

(4) جورج طرابيشي :رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى ، ص57 . (العبارة للاشتراكي فورييه) .

(5) أروى صالح : المثقف عاشقا ، مجلة الكاتبة ، ص 46 .

(6) طه وادي :صورة المرأة في الرواية المعاصرة ، ص280-281 .

للواقع ، وأشد وعيا بالعوامل المؤثرة فيه ، ومن ثم كان تصور الكتاب عن المرأة في الواقع والفن أكثر تقدمية ، بوصفها إنسانا متفاعلا ذا إرادة حرة ، وعواطف يجب أن تحترم[1] . وهذا الدور ليس في مجمل الروايات الواقعية ، وإنما وجد في روايات الفترات التاريخية القريبة من ثورة 1952 في مصر[2] ، مما يعني أن المرأة الإنسان لا تظهر في الكتابة الذكورية «مخلوقة ثائرة تتخطى الأدوار التقليدية التي رسمها لها المجتمع الذكوري[3] ، إلا في أجواء التحولات الثورية الطازجة ، ومنها التحولات داخل الثورة الفلسطينية .

فلما درست لطيفة الزيات صور المرأة في القصة والرواية العربية ، وجدت نوعين من الخطاب : نوعا تقليديا يكرس وضعية المرأة في مجتمعها الطبقي ، و آخر تحرريا ينتقد هذه الوضعية بوصفها جزءا لا يتجزأ من وضع اجتماعي متخلف مرفوض عقليا وحسيا وشعوريا[4] . وقد وجدت أيضا صور المرأة تنحصر في خمس صور ، هي : المرأة الملكية الفردية وأداة الإنتاج . والمرأة الشيء . والمرأة الازدواجية في مفهوم الحب والزواج لدى العقلية الذكورية . والمرأة كبش الفداء . والمرأة الصورة المشرقة[5] .

وباستثناء الصورة الأخيرة المشرقة ، فإن الصور الأخرى تشكل لوحة سوداء تطمس شخصية المرأة وتهمشها ، في سلعة جسدية وآلة إنتاج ، وشيء مضطهد ، وعلاقة اجتماعية مشوهة في الحب والزواج ، وكبش الفداء ، فكلما غابت الحرية ، وتفاقمت الأزمة ، وازداد الشعور بالإحباط ، تزايدت الحاجة إلى كبش الفداء ، وساء وضع المرأة[6] .

وحتى الصورة المشرقة تعد محدودة ، فهي أولا صورة الأم «الثور الذي يحمل الكون على قرنيه» ويتعذب لأجله ، وهي ثانيا المرأة المناضلة سياسيا التي تتشابه مع

---

(1) المرجع نفسه ، ص 282 .

(2) المرجع نفسه ، ص25 .

(3) سماح إدريس : المثقف العربي والسلطة : بحث في رواية التجربة الناصرية ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1992 ، النص المقتبس ص230 ، وانظر تفصيلات ذلك ، ص236-249 .

(4) لطيفة الزيات : من صور المرأة في القصص والروايات العربية ، ص10 .

(5) المرجع نفسه ، انظر ص 15-107 .

(6) المرجع نفسه ، ص79 .

المومس المعذبة . وهذا الإشراق في النموذجين لم يفض ، من زاوية النظر هذه ، إلى ولادة المرأة الإنسان في السرديات العربية ، لذلك نجد لطيفة الزيات في قراءتها لصور المرأة في روايات نجيب محفوظ ، تخلص فتؤكد غياب المرأة الإنسان عن رواياته ، تقول : «في العالم الروائي لنجيب محفوظ ينطبق المنظور المثالي في الأعم على الشخصيات الروائية من الرجال ، دون الشخصيات الروائية من النساء . ويعني هذا سواء وعى الكاتب هذه الحقيقة أم لم يعها ، إدراج الرجل في دائرة الإنسان الذي هو امتداد للذات العليا وإخراج المرأة من هذه الإنسانية[1]» .

أيضا انطلق جورج طرابيشي في كتابه «رمزية المرأة في الرواية العربية» من كون المرأة احتلت محورية الرمز ، فصورة «زينب» في رواية «زينب والعرش» لفتحي غانم ، هي رمز /مومس للأمة المهزومة بعد حزيران ، حيث جسدت علاقاتها بالرجال البحث عن الرجل/النبي المخلص لها ؛ «له قيم لا تتحطم . . وأخلاق لا تنحرف . . وعواطف لا تضيع[2]» . ثم تكتشف «نهاية كل الرجال» من الحياة ، مزيحة النقاب رمزيا «عن الفشل التاريخي للشريحة التي استلمت مقاليد الحكم في البلدان العربية باسم محو عار هزيمة 1948 [3]» . كذلك يتحدث طرابيشي عن نجيب محفوظ بوصفه أنث مصر في شخصية «زهرة» المومس في روايته «ميرامار» (1967)[4] .

ليس معنى أن تكون المرأة رمزا للأمة أو للحياة أنها اكتسبت أهمية خاصة في ذاتها كإنسان ، بل إنها قد تصير في هذا الترميز مومسا دالة على تدهور الأمة ، إذ كل ما يفعله الروائي هو اللجوء إلى شخصية المرأة كأكبر حافز وأهم شيفرة لتحريك كيان الروح الجمعية للأمة سياسيا واقتصاديا وحضاريا وجماليا . إلا أن المبالغة في رمزية المرأة هو العيب الذي كرسته المدرسة الروائية الواقعية بكل أشكالها ، فكان «الوجه المركزي . . وجه البغي والضحية الجنسية[5]» . ومن خلال هذا التمثيل تجد المرأة المركبة ؛ «رمزا للوطن المغتصب ، ورمزا للمقاومة المستحيلة في الزمن الصعب ، ورمزا

---

(1) المرجع نفسه : ص163 .

(2) جورج طرابيشي ، رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى ، ص 165 .

(3) المرجع نفسه ، ص179 .

(4) المرجع نفسه ، انظر ص103–124 .

(5) جورج طرابيشي :الرواية والمرأة ، النشأة والطور ، الآداب ، السنة 40 ، العدد 11 ، 1992 ، ص34 .

لكل القوى المكبوتة التي تحاول الانطلاق والتحرر[1]» . وهي عندما تكون شخصية واقعية في الرواية تجدها «الأم المرتبطة بالحنان ، والحبيبة المرتبطة بالإلهام ، والزوجة المرتبطة بالدفء الإنساني[2]» ، ولا مجال هنا للحديث عن المرأة المتحررة من قيود الرمز واقعا أو تمثيلا .

هكذا تصير المرأة في الرواية الذكورية أنموذجا «يحمل رؤية الكاتب تجاه واقع معين يريد تصويره ، ولم تجد التجربة أصلح من المرأة في توصيل تلك الرؤية[3]» . وبالتالي يحقق وجودها في الكتابة الارتفاع بها عن الدور التقليدي في الحفاظ على النوع ، وكمصدر للمتعة ، كما يحقق توظيفها جماليا «مصدر الحيوية والجمال ، واكتمال الصورة الروائية والفنية[4]» ؛ ويبقى الرجل وحده هو الذي يحتكر النموذج المعادل للإنسان في كتابته .

ومن أمثلة استلاب المرأة في الكتابة ما أشار إليه باحث عراقي تناول «المرأة في القصة العراقية» فوجدها «موضوع الحرمان الجنسي . . وما يصحبه من سلوك ملتو لتطمين حاجتها البيولوجية إلى الجنس»[5] . وأيضا يرى باحث مغربي في فصل خاص عن المرأة والتغير في الرواية المغربية[6] ، أن صورة المرأة في الرواية المغربية ، هي صورة شيء «ذهني يتسم بالغموض والغرابة وتحيط به قيم الانحراف ، والضعف والتخلف ، وتعلق به خاصية الشيء الموضوع المحقق للمتعة : الموضوع القابل للامتلاك

---

(1) محمد المشايخ : الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن ، مطابع الدستور التجارية ، عمان ، 1989 ، ص92 .

(2) المرجع نفسه ، ص92 .

(3) شمس الدين موسى : المرأة الأنموذج في الرواية العربية الحديثة ، الهيئة المصرية بالقاهرة ، ودار الشئون الثقافية ببغداد ، ط2 ، 1988 ، ص12 .

(4) المرجع نفسه ، ص88 .

(5) شجاع مسلم العاني : المرأة في القصة العراقية ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ط2 ، 1986 ، الاقتباس الأول ص 42 .

(6) محمد الدغمومي ، الرواية المغربية والتغير الاجتماعي :دراسة سوسيو-ثقافية ، الدار البيضاء ، أفريقيا الشرق ، 1991 ، ص 105-118 .

والإخضاع والاستهلاك كموضوع خارج الصفة الإنسانية الاجتماعية»[1] . وفي هذا السياق لا فوارق تذكر بين نساء الطبقات المختلفة[2] ؛ لتغدو الرواية المغربية في ضوء هذا التحليل مسكونة بالمرأة التي «لا تمتلك سوى جسدها ، توظفه في حالة التمرد وحالة الإكراه»[3] .

ونجد هامشية المرأة في السرد في دراستين لباحثتين أردنيتين تناولتا صورة المرأة في الرواية والقصة في الأردن ، إذ تخلص دراسة «صورة المرأة في الرواية الأردنية» إلى أن الرواية لم تسجل تطورا في النظرة إلى المرأة المتخلفة في معظم فئات المجتمع[4] . وتؤكد الباحثة الأخرى على أن النظرة إلى المرأة في القصة القصيرة تمثلت في عدم الثقة بدورها الفاعل والمؤثر في بناء المجتمع وتحريره[5] .

ويرى الغذامي أن القصيدة الحديثة في السعودية اختزلت المرأة في : الموت ، والحياة ، والمعنى ؛ حيث الموت والدفن في الرمل حقيقة التخلص من المرأة العار ، والحياة بوصفها الأنثى في حياة الرجل ؛ «يطل من فوقها عبر (القمر) ، ويتحرك من تحتها عبر (الرمل) ، ويموج من حولها عبر البحر»[6] ، والمعنى/الرمز خاصية الشعر الحداثي الذي تغنى بالمرأة رمزا لغير ذاتها[7] ، وفي الخطاب النثري العربي وجدها الغذامي «جارية»[8] أو «عقلا بين الأفخاذ»[9] .

---

(1) المرجع نفسه : ، ص105 .

(2) المرجع نفسه ، ص111 .

(3) المرجع نفسه ، ص 112 .

(4) أروى عبيدات :صورة المرأة في الرواية الأردنية ، منشورات وزارة الثقافة ، عمان ، ط1 ، 1995 ، ص 177 .

(5) مريم جبر فريحات :شخصية المرأة في القصة القصيرة في الأردن ، دار الكندي ، إربد ، 1995 ، ص80 .

(6) عبدالله الغذامي : الكتابة ضد الكتابة ، دار الآداب ، بيروت ، 1991 ، ص48 .

(7) انظر قراءة الغذامي ، المرجع نفسه ، ص 13-79 .

(8) عبد الله الغذامي :المرأة واللغة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء وبيروت ، 1996 ، ص151 .

(9) عبد الله الغذامي : ثقافة الوهم : مقاربات حول المرأة والجسد واللغة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء وبيروت ، ط1 ، 1998 ، ص21 .

كما بينت نهى سمارة في مقالة لها بعنوان « الملاك ، الشيطان ، العانس» أن النماذج النسوية الثلاثة تختزل صور المرأة في القصة العربية ، لتتشكل المرأة في صورة «الشيء» من خلال اختزال وجودها إلى بعد أحادي ، عن طريق تنميطها في قوالب جامدة تفقدها إمكانات تفردها ، وتلونها وتعاملها الإنساني ، فهي كثيرا ما تكون الأم الحنون المعطاءة التي تذوب كشمعة من أجل الآخرين ، وتلغي وجودها لإسعادهم ، وقد تتحول في بعض الأحيان ، بفعل نظرة الرجل إليها إلى جسد يرمز إلى الشرور والآثام ، وقد يتعمق هذا النموذج بين دفتي الملاك والشيطان حسب وعي وعمق وإبداع الكاتب[1] . لذلك دعت الكاتبة إلى ضرورة إعادة قراءة الأدب ، بحثا عن صور المرأة الإيجابية الكاسرة لهذا التنميط[2] .

وعلى عكس النظرة المتفائلة التي ختمت بها نهى سمارة مقالتها ، تقرأ إلهام أبو غزالة صور المرأة في شعر الانتفاضة الفلسطينية ، فترى قصورا في الرؤية الشعرية التي انغرست « في المفاهيم القديمة التي حرصت الرجعيات العربية على غرسها فينا واقعا وفكرا ، ومن ثم فإن معظم ما نراه من صور للمرأة في أشعار الرجل لا تقدم المرأة أكثر من كونها كيانا بيولوجيا . . ساكنا ، وضعيفا ، وعاطفيا»[3] .

هذه قراءات عن صور المرأة في الكتابة الذكورية ، وهي صور لم تتجاوز الصور العامة الشائعة في الواقع المستلب للمرأة ، إلا بقدر انزياح الكتابة من الواقعي إلى التمثيل أو التخييل ، لتغدو المسافة شاسعة بين المرأة المستلبة في الواقع والمرأة المثال في الإبداع ، إذ الفارق هاوية بلا قرار بين أن تكون المرأة موءودة ، وفي الوقت نفسه معبودة أو معشوقة ؛ فتعبر بذلك «عن فلسفة في الحياة ، والموت وعن رؤية للعالم[4]» من منطلق ذكوري تقليدي متناقض .

تصف خالدة سعيد المرأة واقعا بقولها : «هي أنثى الرجل ، هي الأم ، هي

---

(1) نهى سمارة :المرأة العربية نظرة متفائلة ، ص 165 .

(2) المرجع نفسه ، ص 174 .

(3) عزت الغزاوي(محمد) :دراسات نقدية في الأدب الفلسطيني المحلي ، مطبعة دار الكتاب ، القدس ، 1993 ، ص40 .

(4) انظر صورة المرأة في الشعر العربي القديم عادل جاسم البياتي : رمز المرأة في أدب أيام العرب ، مجلة آفاق عربية ، بغداد ، السنة الثانية ، العدد12 ، آب 1977 ، ص 72-81 .

الزوجة ، وهي باختصار تعرف بالنسبة إلى الرجل ، إذ ليس لها وجود مستقل . إنها الكائن بغيره لا بذاته . . إنها المثال النموذجي للاغتراب[1]» . وفي المقابل تعد نبيلة إبراهيم وظيفة الجارية تودد الجمالية : «رمزا لهذا الشيء الجديد الذي يستوعب كل شيء ، ويتحرك في كل مجال ، ويلغي المحدود الذي يودي إلى الصمت ، ويسعى إلى اللامحدود الذي ينشط معه الفكر على الدوام[2]» .

فلو أردنا أن نقيس المسافة بين هاتين المقولتين :مقولة المرأة المستلبة واقعا ، ومقولة المرأة الرمز الجمالي للتجدد إبداعيا ، لوجدناها مسافة شاسعة التوتر عميقة الظلمة ، ولكنها قد تبدو مسافة منطقية ، لأنها تقارن بين نمطين متقابلين متضادين في الكتابة ، نمط الواقع الملموس في الاستلاب والتشوه ، ونمط آخر في التمثيل المضاد للاستلاب ، وهنا تبقى وظيفة المرأة الرئيسة في الكتابة لا تتجاوز كونها رمزا للنوع الأنثوي ذاته في تعددية مستوياته الشيئية ودلالاته الدونية ومجازاته الجمالية ، أو أن تكون رمزا لأي آخر ينتجه المبدع في رواياته ، مما يجعل المرأة في الروايات والواقع تتميز «بالسطحية واللاصدق والالتواء . وهذا السلوك يحمل طابع قرون عديدة من انعزال المرأة وكبتها وعدم الثقة بها[3]» وبالتالي غيابها كإنسان حر .

ومع ذلك يجب أن نعترف بأن ما قيل عن استلاب المرأة في الواقع والتمثيل ، لا يقلل من كونها «الأصل والجوهر الحياتي[4]» ، ومن هذه القناعة نفهم كيف يغدو المتخيل أسطوريا ، في أحيان كثيرة ، عن طريق تقديسه للمرأة رمزا للخصب ولاستمرارية الحياة المتجددة ، كما أن المتخيل نفسه ينتجها في هالة جسدية أسطورية ، وأيضا بوصفها ضرورية لكل إنسان «كالخبز والماء ، والكلمة الطيبة[5]» .

تبقى الأسئلة الملحة : أين المرأة الإنسان في «معمعة» الكتابة الذكورية؟ وفي

---

(1) خالدة سعيد :المرأة العربية كائن بغيره لا بذاته ، مجلة مواقف ، العدد12 ، السنة الثانية ، تشرين الثاني -كانون الأول ، 1970 ، ص94 .

(2) نبيلة إبراهيم : فن القص في النظرية والتطبيق ، ص110 .

(3)سلوى الخماش :المرأة العربية والمجتمع التقليدي المتخلف ، دار الحقيقة ، بيروت ، ط3 ، 1981 ، ص30 .

(4)صدوق نور الدين : عبد الله العروي وحداثة الرواية ، ص50 .

(5)حنا مينة : هواجس في التجربة الروائية ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1982 ، ص148 .

حال غيابها : هل عجز الذكور عن رسمها في كتاباتهم؟ وهل الرجل والمرأة «فولة» انقسمت إلى نصفين سلبيين في حقيقة إنسانية متكاملة ، هما ، كما تصورهما إحدى الكاتبات[1] : الأم المرغوبة التي تختزل صور المرأة في : مطيعة ، مؤدبة ، عاطفية ، ناعمة ، حكيمة ، رقيقة ، جميلة ، متفهمة ، تتكلم برقة ، رحيمة ، حساسة ، تضحي براحتها لأجل الآخرين . والأب الثقافي الذي يختزل صور الرجل في : مسيطر ، قوي الشخصية ، شجاع مثابر ، مستقل ، غني ، منافس ، واثق من نفسه ، يتصرف كقائد ، يتخذ القرار بسهولة ؟

ثانيا : كتابة المرأة عن الرجل :

دمرت المرأة في كتابتها عن نفسها رمزيتها وجسديتها ووصاية الآخر عليها ؛ فأنجزت بذلك شخصية نسوية تحاول أن تكون حرة قوية ، مقابل شخصية ذكورية مليئة بالسلبيات والتناقضات . لذلك يجد المتأمل لشخصيات الذكور في الرواية النسوية مجموعة من الصور ، أبرزها : الأب القاسي ، والأخ المتعنتر ، والزوج غير المتفهم ، والمحرم المسكون بالمراقبة ، والآخر ابن البيئة غير المريح ، والأجنبي المُعْجِب ، والحبيب الحامل لقيم مجتمعه السلبية ، والفارس المحلوم (راكب الحصان الأبيض) ، والشيخ مركز القوة الذكورية ، والمتدين القمعي ، والمثقف الانتهازي ، والعاشق الصوفي ، والقواد ، والشاذ ، والرقيب السلطوي ، والرقيب الذكوري الساكن في نفس المرأة ، والمرأة الذكورية (المنتمية إلى الرقابة الذكوري) ، والمرأة المسترجلة . . الخ .

فهذه الصور وغيرها تشكل لوحة قاتمة للذكورة في واقع المرأة الاجتماعي وفي متخيلها الإبداعي ، خاصة لدى المرأة /الأنثى التي تشعر أكثر من غيرها بقيود ذكورية ضخمة تحاصرها ، فترى نفسها حصنا مهدم الأسوار يتعاقب على استغلاله الغزاة فيفرضون عليه شروطهم وقيودهم . حيث نجد صورة الرجل «الشبح المستلب ، والقوة الضاغطة القاهرة»[2] أبشع صور الذكورة في الكتابة النسوية .

وأكثر ما تعاني منه المرأة من الذكورة انتقالها من ملكية الأب المنتج إلى ملكية

---

(1) هناء المطلق : الغائب ، دار العلوم ، الرياض ، 1995 ، ص26-27 .

(2) مروان المصري ، ومحمد الوعلاني :الكاتبات السوريات 1893-1987 ، الأهالي ، دمشق (د . ت) ، ص9 .

الزوج المستهلك ، وبالتالي تفرض هاتان الملكيتان عليها القيم الذكورية المضطهدة لها ، وأيضا القيم الحريمية المعجونة بالتعايش مع الواقع الذكوري السلبي . ومن الضروري ، حتى تستقر حياتها ، أن تتقبل هذا الوضع فتتعايش معه ، كما يظهر من مجموعة الأمثال الشعبية ذات الصياغة السلبية في تكوين شخصيتها بوصفها التابعة لمذكر دوما ، إذ تحثها القيم الثقافية المتخلفة على الإيمان المطلق بزوجها تحديدا ، بوصفه بداية الكون ونهايته : « الجوز رحمة ولو أنه ما يجيب إلا فحمة» / «الجوز سترة» / «الجوز يا نسوان غالي والجوز أعز الأهالي[1]» ، بل يصل الأمر أحيانا إلى أن يكفر المثل الشعبي ، وهو يقدم الزوج على الخالق «جوزك قبل ربك»[2] ، فمثل هذه الأمثال تجعل المرأة / الحرمة القاصر ، وهي تخلق لنفسها المبررات الواقعية الذليلة ، تقتنع بالدور الهامشي والركود الخدماتي في قاع الطبقة المستغلة ، فتكون امرأة مطيعة مدبرة مستسلمة في سياق «ظل راجل ولا ظل حيط / ريحة الجوز ولا عدمه » كبديل عن العزلة والوحدة والضياع[3] . من هنا لا تمانع عقلية الرجل التقليدي أن يكون نصف المجتمع(المرأة) أو أكثر معطل الإنتاج ، بل إن المرأة تحارب إذا رفضت «ظل الراجل» واختارت «ظل الحيط» ، فتغدو عرضة لفتح المعركة المستمرة معها . وهذه الإشكالية الكبرى تعد من أبرز محاور العلاقة بين المرأة والرجل في الرواية النسوية التي قد تجعل الرجال قذرين ، مستغلين ، قوادين . . والنساء / الحريم آكلات لحوم بعضهن بعضا .

لا تختلف صور الرجل النمطية في أدب المرأة عن صور المرأة النمطية في أدب الرجل ، فإذا كانت صور الرجل في كتابته عن نفسه تأخذ من الناحية النفسية منحى القيمة الكبرى في الحياة من منطلق المماهاة بين الرجولة والإيجابية ، واستيهام العملقة ، والهذاء الجنسي ، وقمع التأنيث في الذات ، وهجاء المرأة من منطلق المعادلة بين الأنوثة والسلبية[4] ، فإن هذه الصورة الذكورية اختزلت في كتابة المرأة في صورة الرجل الفظ القاسي المتسلط الشهواني الشبق ، الذي لا يهمه في المرأة غير جسدها ،

---

(1) فؤاد إبراهيم عباس ، وأحمد عمر شاهين : معجم الأمثال الشعبية الفلسطينية ، ص106 .

(2) عابد عبيد الزريعي : المرأة في الأدب الشعبي الفلسطيني ، ص208 .

(3) المرجع نفسه ، ص77 .

(4) جورج طرابيشي : الرجولة وأيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية ، دار الطليعة ، بيروت ، 1983 ، ص 279–280 .

لذلك تحاول الكاتبة أن تلغي الأنوثة أمام الرجل ابتداء من ممارسة قص الشعر الطويل أحد رموز الأنوثة البارزة، وانتهاء برفض العلاقة الجنسية معه؛ «لأن الجنس يذكرها فورا بعبوديتها السابقة بشرطها كأنثى، كما ترفض فكرة الأمومة والعطاء والينبوع الأنثوي عن طريق الزواج والولادة، وهذا ما يفسر فشل أغلب علاقات الحب[1]».

وبعض الكاتبات، كما يقول غالي شكري، ضخمن الرؤية الذاتية لأنفسهن، فجعلن «الرجل العربي المعاصر، إنسانا شرقيا، والفتاة المعاصرة، كائنا حضاريا متقدما عليه[2]»، وفي ضوء هذا التصور كان الجنس عندهن تعبيرا مأساويا عن الضياع، حيث «تبهت دلالته في تحقيق وجود الأنثى العربية لعجز الرجل الشرقي عن اللحاق بمستواها الحضاري[3]» مختزلات بذلك العلاقة بين الرجل والمرأة إلى أدنى مستوياتها في العلاقة الجنسية الحيوانية، وكأن الجنس، وتحديدا مع الزوج، غدا نوعا من العبودية والإذلال، مما يجعلهن يعتقدن أن التحرر في هذا الجانب، هو الحرية المطلقة، حتى وإن كانت هذه الحرية متمثلة ببناء علاقات جنسية غير شرعية. وبالتالي يغيب عن ذهنيتهن أن تحرر المرأة لا يقتصر على التحرر من الرجل فحسب، بل هي «بحاجة إلى أن تتحرر من عقلها الذي يتوهم أن مستقبلها معلق على أردافها[4]».

ناقشت إحدى الباحثات شخصية الرجل في بعض القصص، فوجدته شخصية مفعولة مشيأة، بدت صورته: «خافتة أو صامتة. مغفلة عمدا. أو تقف في الظل. تتصف بالغموض، أو تتأتى في المرتبة الثانية[5]». ولا تقتصر كتابة المرأة على تشييء الرجل، أو على التلاعب به كشخصية ثانوية فحسب، وإنما تسعى أيضا إلى تشييء المجتمع، فتشطره إلى جنسين، تحل فيه ثنائية الرجل/المرأة محل ثنائية العبد/السيد

---

(1) جورج طرابيشي: الاستلاب في الرواية النسائية العربية، مجلة الآداب، السنة 11، ع3، مارس 1963، انظر: ص 44-48.

(2) غالي شكري: أزمة الجنس في القصة العربية، الهيئة المصرية العامة، 1971، ص311.

(3) المرجع نفسه، ص 314.

(4) غادة السمان: الأعمال المختلفة، منشورات غادة السمان، بيروت، 1987، ص268.

(5) سوسن ناجي: صورة الرجل في قصص المرأة، مجلة إبداع، ع1، يناير 1993، ص 49.

أو القواد/ المومس ، ويصير مفهوم الجنس «انفجارات طاقة ذكرية عدوانية في جسد الأنثى ؛ أي أن المجتمع له طبيعتان متناقضتان» طبيعة عدوانية ذكرية تبحث عن لحم المرأة ووجهها ، وطبيعة أنثوية تساوي الأرض»[1] .

هكذا طرحت نوال السعداوي صورة الرجل في أسوأ حالاتها ، مما جعل رواياتها غير حيادية وهي تنظر إلى علاقة الرجل بالمرأة ؛وكأنها علاقة مستعمر ذكوري بمستعمرة أنثوية تناضل من أجل التحرر[2] ، لذلك اعتبرت الممثلة الكبرى للرواية النسوية العربية[3] ، تحمل لواء مهاجمة الرجل ، حتى وإن كان مثقفا ، فتصفه بقولها الساخر : «يحظى الرجل الأديب بزوجة تطبخ طعامه وتغسل سراويله ، وتقدم له الشاي ، وهو جالس يكتب قصة حبه لامرأة أخرى . وتحظى المرأة الأديبة بزوج يعكر عليها حياتها»[4] . وعلى هذا الأساس تعد السعداوي في تصور إحدى الناقدات رمز المرأة العربية إثراء وإلهاما للقلم النسوي العنيف في تأديبه للمجتمع الذكوري[5] .

***

إن الكتابة عند المرأة المثقفة عامل رئيس في جعلها أكثر تحررا من النساء الأخريات ، فهي عن طريق الكتابة امتلكت قوة التعبير عن نفسها بحرية نسبية ، كما قدمت رؤية مختلفة عن رؤية الرجل للحياة والكون ، رؤية مشبعة بالتوق إلى الحرية الكاملة ، والثقة بالمرأة وبتصرفاتها ، وبناء عالمها الاجتماعي المتعادل مع الرجل .. ساعية من خلال ذلك إلى إنهاء سطوة « تاريخ مديد من الوصاية والأبوة

---

(1) عفيف فراج : الحرية في أدب المرأة ، ص 318-340 .

(2) نوال السعداوي :الإبداع والسلطة ، الآداب ، السنة الأربعون ، العدد 11 ، تشرين الثاني ، 1992 ، ص55 .

(3) جورج طرابيشي : أنثى ضد الأنوثة ، دراسة في أدب نوال السعداوي على ضوء التحليل النفسي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1 ، 1984 ، ص5-6 .

(4) نوال السعداوي : الإبداع والسلطة ، مجلة الآداب ، ص 53 .

(5) انظر : Fedwa malti douglas : Men, Women , and God(s) : Nawal El Saadawi and Arab Feminist Poetics , UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS ,Berkeley/Los Angeles/ London, 1995 , p. 1-7.

والسلطويـــة[1]» . ومع ذلك نجد من يعتبر كتابة المرأة تكرس وضع الأنثى التاريخي ، بوصفها «سلعة تتماشى مع روح العصر ، وزوجها الحضاري ، وبيت الزوجية ، وأمومتها التي تماثلها بإناث الحيوانات[2]» .

تبدو المرأة في كتابتها سلبت الرجل هالته الذكورية ، فشكلته كما تريد مستلبا متناقضا ، فوظفت على هذا النحو الرجال «لكي يتهاووا رجلا تلو رجل»[3] ، لأنهم ذاكرة منتفخة بجسد المرأة الذي لا يمتلك في منظورهم «سوى دلالة واحدة ، هي دلالة شبقية[4]» ؛على اعتبار أن الذهنية الذكورية المشوهة إحدى الصور لبارزة في الكتابة النسوية .

لا شك أن الثقافة الذكورية التقليدية ثقافة واهمة ، عندما تتصور المجنون المذكر «أدهى وأنجح من أي امرأة»[5] . كما أن الثقافة النسوية العدائية لا تقل سلبية عندما تتصور «المومس» إنسانا يوازي مجتمعا ذكوريا مريضا شيطانيا[6] ، يكرس قيم الفحولة ويقدسها[7] . والحقيقة أن الرجل والمرأة معا هما ضحية لأوضاع اجتماعية وتاريخية سلبية ،لذلك يميل بعض النقاد إلى الاعتراف بالكتابة النسوية فقط من هذه الناحية ، أي عندما يكون صراع المرأة الحقيقي «بمساندة الرجل والوقوف معه لنسف الأوضاع الفاسدة ، لا تكريس الصراع ثنائيا[8]» .

حددت إيمان القاضي صور الرجل في الرواية النسوية السورية في صورتين : الأولى صورة الرجل السلفي ، ولها أربعة نماذج هي : المضطهِد ، والمستغِلّ ، والمثقف ،

---

(1) عبدالله الغذامي : المرأة واللغة ، ص189 .

(2) أحمد الحميدي : المرأة في كتاباتها أنثى بورجوازية في عالم الرجل ، دار ابن هانئ ، دمشق ، ط1 ، 1986 ، ص9 .

(3) عبد الله الغذامي : المرأة واللغة ، ص190 .

(4) المرجع نفسه ، ص203 .

(5) عبد الله الغذامي : ثقافة الوهم : ص17 .

(6) جورج طرابيشي : شرق وغرب ، رجولة وأنوثة ، ص 17 .

(7) جورج طرابيشي : الرجولة وأيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية ، ص279-280 .

(8) أحمد الحميدي : المرأة في كتابتها ، ص10 .

والمناضل . والثانية صورة الرجل النهضوي مثقفا ومناضلا[1] . وتعني بالرجل السلفي ذلك « الرجل الذي يصدر عن ذهنية ماضوية متكئة على الموروث الذكري الذي صاغه أجداده ، وكرسوا من خلاله عبودية المرأة واستلابها ، وسلبيتها ودونيتها[2] » . ومع أن هذا التعريف يصدق على نموذجي المضطهد والمستغل ، فإن الأمر قد يلتبس علينا بخصوص النموذجين الآخرين المثقف والمناضل في سياق السلفية . لذلك تزيل الباحثة هذا الالتباس ، فتوضح أن المثقفين الذين شكلوا جل الشخصيات الذكورية في الروايات النسوية جمعتهم صفات التأزم والازدواجية والتناقض والانتماء إلى السلفية ؛فتجذر في شخصياتهم موروث ذكوري يعادي المرأة ، ويشكك في قدراتها بوصفها لا ترقى إلى مكانة الرجل ، ولا يحق لها ما يحق له[3] . وانتقدت ، أيضا ، المناضل السلفي لأنه يتشكك بقدرة المرأة على تحمل أعباء العمل الثوري ، معتبرا نضالها الأمثل في رعاية بيتها وأبنائها ، وتأمين سبل الراحة لزوجها[4] .

يقابل الصورة الذكورية السلفية السابقة صورة إيجابية محدودة جدا للرجل النهضوي ، وهو الرجل المثقف ، أو المناضل الذي يرى المرأة ركنا مهما في حركة تحرر المجتمع وتقدمه ، تشارك في عجلة البناء والتقدم بطاقاتها الذهنية والجسدية كإنسان له كامل الحقوق والواجبات[5] . وهذه الصورة محدودة للغاية في الكتابة الروائية النسوية ، تحصرها الباحثة في روايتي «الصبار» لسحر خليفة و «طرف الخيط» لرجاء نعمة ، حيث النموذجان الذكوريان في الروايتين : مناضل فلسطيني في الرواية الأولى ، ومناضل شيوعي في الرواية الثانية . وتعود ندرة ظهور هذه الشخصية النهضوية في الرواية النسوية لسببين ؛الأول بطء التطور في التخلص من الترسبات الذكورية المعادية للمرأة عند الرجل ، والثاني : حرص الكاتبات على إظهار معاناة

---

(1) إيمان القاضي : الرواية النسوية في بلاد الشام ، ص 159-206 .

(2) المرجع نفسه ، ص156 .

(3) المرجع نفسه ، ص186 .

(4) المرجع نفسه ، ص 194 .

(5) المرجع نفسه ، ص 196 .

المرأة الناتجة عن تسلط الرجل[1] .

***

لعل تتبع كتابات أخرى للتعرف إلى صور الرجل في كتابة المرأة ، يكشف لنا صورا غطية أخرى تجعل كتابة المرأة «أدب أظافر طويلة» تنشبها في عنق الرجل[2] . لتبقى مسلكية المرأة في كتابتها « ثائرة كانت أم هادئة تدور في فلك الرجل وعالمه الأسطوري المستبد» [3] . وليس أمامها إلا الحلم بالرجل كمنقذ وكدرب وحيد لتحقيق الذات لتظهر بالتالي صورة هذا الرجل نفسيا موازية لصورة الرجل التقليدي (الفارس الحلوم) الذي تنتظره في سياق الذكورة البدائية التي تحمل معاني الصيد والقنص والعنف المرتبط بالرغبة الجنسية[4] ، ومعنى هذا أن المرأة مهما حاولت أن تتحرر من الرجل فإنها ستبقى أسيرته .

لكنها عندما تقرر أن تخرج من حضن الرجل رافضة أن يحدد كينونتها ، ينجم ، كما يقول حسام الخطيب ، عن هذا الخروج نوعين من الروايات النسوية : نوع جيد يتمثل في أدب معتدل ، حساس ، ذكي ، خالٍ من الإثارة الجنسية ، يحمل نظرة جديدة إلى العلاقات الإنسانية . ونوع آخر مهووس بمعاداة الرجال . وفيه تقاتل المرأة عـــدوان الأبوين ، والذكور ، والنساء اللواتي يرفضن الالتحاق بالحركة النضالية النسوية[5] .

وعلى هذا الأساس رأت بعض الدراسات النقدية أيضا وجود صورتين رئيستين للرجل في الكتابة النسوية ، إحداهما صورة الرجل المدجنة ، تصنعه المرأة على صورتها ، وطبقا لنزواتها ، كائنا رقيقا أكثر منه مسيطرا ، واعيا لحاجات المرأة ، متيحا

---

(1) المرجع نفسه ، ص 203-204 .

(2) محمود فوزي : أدب الأظافر الطويلة ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، 1987 ، ص7-39 .

(3) المرجع نفسه ص20 .

(4) سوسن ناجي :صورة الرجل في قصص المرأة ، مجلة إبداع ، ص 49-53 .

(5)حسام الخطيب : الاتجاه الاجتماعي في الرواية الأمريكية المعاصرة ، مجلة الآداب الأجنبية ، دمشق ، السنة الخامسة ، العدد الرابع ، نيسان 1979 ، انظر ص 19-20 .

لها إمكانية تحقيق ذاتها[1] . والأخرى صورة الرجل المستبعَد ، الخصاء ، المتماهي في السلطات الذكورية كلها ، ووظيفة الكاتبة النسوية تجاهه أن تشحن المرأة ضده وتبرز دناءاته ، وتشد عصب المرأة وعضلها لتمارس عمليتي إخصائه وقتله[2] .

وبذلك نجد العلاقة التي أنتجتها الكتابة النسوية بين الرجل والمرأة تتلخص في ثلاث نقاط رئيسة : الأولى أن معظم الكاتبات كتبن عن أوضاع المرأة/ الرجل بالصور نفسها التي كتبها الرجل عن المرأة ، فكرسن نمطية الوعي الذكوري الاجتماعي المحافظ ، أو الجسد الأنثوي المشتهى . والثانية أن بعضهن انطوى في الكتابة على المنولوجات الذاتية وسقفها الغارق في وضع نسوي مأساوي حافل بتفاصيل علاقة عاطفية فاشلة أو متوترة مع الرجل . والثالثة أن هناك كاتبات عالجن إشكالية المرأة في سياقها الموضوعي ، فانتقدن البيئة الذكورية والنسوية المتخلفة ، وحاربن الإيديولوجيا الذكورية التقليدية السائدة ، والعلاقات الهشة غير المتوازنة اجتماعيا ، والتخلف السياسي والثقافي ، وقدمن رؤية فاعلة لحياة مختلفة قائمة على التفاهم الاجتماعي ، والتحرر للإنسان ، وتعميم الأفكار الواعية والديموقراطية البناءة ، فيتشارك الرجل والمرأة معا بوصفهما إنسانين متكاملين في بناء عالم حضاري إنساني ، لينهضا بأعباء الوطن وعلاقاته الإيجابية .

وبغض النظر عن كون المرأة رافضة للرجل كليا أو جزئيا أو حتى لا شعوريا ، فإن أية كاتبة في نهاية المطاف تدرك أنه لا غنى عن إيجاد علاقة ما ، بين امرأة مثقفة متمردة ثائرة ورجل يتفهم طبيعة هذا التمرد ومشروعية ثورتها المثقفة على القيم الاجتماعية الذكورية الفاسدة ، وأن الأمر ليس إخصاء الرجل أو قتله ، وإنما هو حلم الكاتبة ببناء عالم اجتماعي ثقافي ذكوري أنثوي متوازن ، هو عالم إنساني ثقافي تتوازى فيه الأدوار ، وتتحقق فيه إنسانية الإنسان بغض النظر عن جنسه أو هويته ؛ إنه بكل تأكيد عالم طوباوي محلوم في كتابة نسوية إنسانية حالمة .

***

---

(1)كارمن بستاني : الرواية النسوية الفرنسية ، تر محمد مقلد ، الفكر العربي المعاصر ، ع34 ، ربيع 1985 ، ص125 .

(2)عفيف فراج : البطل النسائي :قصص نوال السعداوي والجنس الثالث الملتبس ، الفكر العربي المعاصر ، العدد 36 ، خريف 1985 ، ص129 .

ربما تحددت بعض تقابلات الكتابة بين الرجل والمرأة في تناول كل منهما للآخر في كتابته . وقد اقتصرنا على استقراء بعض ما توصلت إليه الدراسات النقدية في هذا الجانب ، لتبرز أمامنا خمسة نماذج رئيسة للمرأة في الكتابة الذكورية ، مقابل نموذجين رئيسين للرجل في الكتابة النسوية ، كما يظهر في البيان التالي :

صور المرأة في الكتابة الذكورية	صور الرجل في الكتابة النسوية
الأنثى المحلومة جنسيا والحرمة المقموعة	الرجل التقليدي الأبوي والزوج المضطهد
المرأة الجسد بالنسبة للرجل	غياب الرجل الجسد بالنسبة للمرأة
المرأة الرمز لغير جنسها	غياب الرجل الرمز لغير جنسه
المرأة الأم المثالية	غياب الرجل الأب المثالي
محدودية المرأة المثقفة/الإنسان	محدودية الرجل المثقف/الإنسان .

فغياب الأب المثالي الذي يوازي الأم المثالية ، وكذلك الرجل الرمز الإيجابي الذي يوازي المرأة الرمز الإيجابي ، والرجل الجسد المتعة الذي يوازي المرأة الجميلة ، يعني أن الكاتبة النسوية العربية ما زالت تتعامل مع الرجل على طريقة اللونين الأسود والأبيض ، مع كون اللون الأسود (الرجل التقليدي) هو اللون الرئيس السائد في كتابتها ، في حين لا يشكل الرجل المثقف/ الإنسان سوى بصمات بيضاء محدودة لحلم المرأة بالبحث عن هذا الفارس/ المنقذ الذي لا يظهر بتاتا .

أظهرت كتابة الرجل تعددية في صور المرأة ، وهي تعددية ليست في صالح المرأة بقدر كونها إشكالية رئيسة في الخطاب الإبداعي الذكوري الذي تعود على أن تكون المرأة بالنسبة له أبرز موضوعاته بما تحمله شخصيتها من توليد للذة جسدا ، ومن تعميق للدلالات في الخصب والرمز والمعادلة لأشياء أخرى كثيرة . . وقد لا تكون هذه التعددية حقيقة ، إذ مهما تعددت ثنائيات المرأة وأشكالها في الكتابة الذكورية ، كما ترى لطيفة الزيات ، فإنها ستعود بالتالي إلى ثنائية واحدة ، مشابهة للثنائية نفسها في الكتابة النسوية عن الرجل ، وهما الأم المثال المطلق المعبود ، والمرأة الجسد الخطيئة[1] .

---

(1) لطيفة الزيات : من صور المرأة في الرواية العربية ، ص60-61 .

الباب الأول

المرأة بين الواقع والتمثيل في الرواية الذكورية



الفصل الأول:

نموذج كنفاني: المرأة بين الواقعي والرمزي



مدخل :

لا خلاف على ما يمثله غسان كنفاني(1936-1972م)[1] ، من تميز واضح في مجال السرديات العربية الحديثة[2] . فقد كتب خمس روايات[3] : «رجال في الشمس» (1963) ، و«ما تبقى لكم»(1966) ، و «أم سعد» (1969) ، و«عائد إلى حيفا» (1969) ، و«الشيء الآخر من قتل ليلى الحايك» (1966) . وثلاث روايات لم تكتمل : «العاشق» (1966) و«الأعمى والأطرش» ، و«برقوق نيسان» (1971) . ويعد

---

(1) كتبت عن كنفاني وأدبه دراسات كثيرة منها :آني كنفاني :غسان كنفاني ، بيروت ، ط2 ، 1973 . إحسان عباس وآخرون :غسان كنفاني إنساناوأديباومناضلا ، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين ، بيروت ، 1974 . أفنان القاسم :غسان كنفاني البنية الروائية لمسار الشعب الفلسطيني من البطل المنفي إلى البطل الثوري ، وزارة الثقافة العراقية ، بغداد ، 1978 . George Hajjar : Kanafani Symbol of Palastine . Beirut . 1974. خالدة خليل :الرمز في أدب غسان كنفاني القصصي ، شرق برس ، ليقوسيا ، ط1 ، 1989 . رضوى عاشور :الطريق إلى الخيمة الأخرى دراسة في أعمال غسان كنفاني ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1977 . شتفان فلد : غسان كنفاني 1936-1972 ، ترعادل الأسطة ، مكتبة الجمعية العلمية ، نابلس ، 1994 . عبد الرحمن ياغي :مع غسان كنفاني وجهوده القصصية الروائية ، معهد البحوث والدراسات العربية ، بغداد ، 1983 . الفارابي عبد اللطيف وشيكر أبو ياسين :العالم الروائي عند غسان كنفاني من خلال رجال في الشمس ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، 1991 . فاروق وادي :ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية . محمد أبو النصر :دراسات في أدب غسان كنفاني ، اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، القدس ، ط1 ، 1990 . فيحاء عبد الهادي : وعد الغد :دراسة في أدب غسان كنفاني ، دار الكرمل ، عمان ، 1987 . مصطفى الولي :غسان كنفاني ، تكامل الشخصية واختزالها دراسة نقدية في جوانب من أدبه ورسائله ، دار الحصاد ، سوريا ، ط1 ، 1993 . يوسف سامي اليوسف :غسان كنفاني رعشة المأساة ، دار منارات ، عمان ، ط1 ، 1985 .

(2) يرى محمود درويش أن كنفاني بلور بداية النثر الفلسطيني الجديد ، انظر : غسان كنفاني :الآثار الكاملة ، المجلد الرابع : الدراسات الأدبية ، مؤسسة غسان كنفاني الثقافية ودار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1977 ، مقدمة محمود درويش : ص13 . كما عدت خالدة سعيد كنفاني في صف الروائيين العالميين ، انظر : خالدة سعيد :حركية الإبداع :دراسات في الأدب العربي الحديث ، دارالعودة ، بيروت ، ط1 ، 1979 ، ص241 .

(3) روايات كنفاني قصيرة جدا ، لذلك يمكن عدها أقرب إلى القصة الطويلة من الرواية .

القسم الأول من مجموعته القصصية «عن الرجال والبنادق» (1965) تحت عنوان «الصغير منصور» ، رواية قصيرة[1] . وله رواية بعنوان «العبيد» أو«اللوتس الأحمر الميت» (1961) [2] .

في هذه الروايات استوعب كنفاني الحدث الفلسطيني متمثلا في النكبة ، والخروج ، والغربة ، ومقاومة الهزيمة[3] ، بعد أن اختار «موقع الخطر الكامن بين لحظة الصفر واللحظة النارية[4]» ، فكانت قضيته الوطنية قوته اليومي «أرضا ، وأما ، وأشخاصا[5]» ، يطرحها من خلال التطور التاريخي لعلاقة الفلسطيني بقضيته ، فتبدو مهمة رواياته من الناحية التاريخية حافلة بتطور الشخصية الفلسطينية من مستوى الهروب عن الوطن ومواجهة الموت المجاني[6] ، والانشغال بالبحث عن الحلول الفردية في ظل «القلق ، والتمزق ، والضجر ، وعقدة الذنب ، والنزق من الواقع[7]» ، كما يظهر في «رجال في الشمس ، إلى مستوى مخاض ولادة البطل الثوري الذي

(1) انظر :القسم الأول من مجموعة كنفاني القصصية «عن الرجال والبنادق » : غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الثاني ، القصص القصيرة ، مؤسسة الأبحاث العربية ومؤسسة غسان كنفاني ، بيروت ، ط3 ، 1973 ، ص 623- 710 . وانظر عن إشكالية هذه الرواية بين الروائية والقصة القصيرة : رضوى عاشور :الطريق إلى الخيمة الأخرى ، ص102-110 . عبد الرحمن ياغي : مع غسان كنفاني وجهوده القصصية الروائية ، ص79-80 . فخري صالح : أرض الاحتمالات من النص المغلق إلى النص المفتوح في السرد العربي المعاصر ، ص 13-21 .

(2) نشرت متسلسلة في مجلة «الطليعة الكويتية» ، ع32-48 ، 1963 ، انظر عنها : سليمان الشيخ : ما لم يعرف من أدب غسان كنفاني ، المؤسسة العربية الدولية للنشر ، عمان ، 2000 ، ص31-40 .

(3) رضوى عاشور : الطريق إلى الخيمة الأخرى ، ص55 .

(4) خالدة سعيد : حركية الإبداع ، ص 241 .

(5) يوسف الصميلي :موازين نقدية في النص النثري ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ط1 ، 1995 ، ص137 .

(6) انظر قراءة الموت في رواية رجال في الشمس :صبحي شبهاني :البعد الإنساني في رواية النكبة ، دار الفكر ، القاهرة ، ط1 ، 1990 ، ص 66-88 . وانظر عن رمزية الموت أيضا :سامي سويدان ، أبحاث في النص الروائي ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط1 ، 1986 ، ص 61-119 .

(7) انظر على سبيل المثال قصته القصيرة «شيء لا يذهب » مجموعة : موت سرير رقم 12 ، غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الثاني ، القصص القصيرة ، ص 55-68 .

يتنبه إلى ضرورة حمل السلاح الكفيل بطرد الاحتلال عن الأرض ، في روايات : «ما تبقى لكم» و«عائد إلى حيفا» و«الأعمى والأطرش» ، ثم ينتهي بمستوى التهليل لانطلاقة الثورة المسلحة في روايتي «أم سعد» و«برقوق نيسان »[1] .

فكنفاني فجر الخزان الذي حبس الفلسطيني في الفردية والموت ، من أجل بناء حركية المقاومة الشعبية[2] ، التي جعلت رواياته ذات بنية إيديولوجية[3] ، لا تفتقد الثوب الجمالي المتماسك . فكانت رواياته تحمل ملامح التطور الجمالي أيضا ، فنجد على سبيل المثال في «رجال في الشمس» النفس القصصي الروائي الكلاسيكي ، وفي «ما تبقى لكم» النفس الروائي الدرامي ، وفي «أم سعد» النفس الروائي الملحمي[4] ، مما يدلل على أن غايته التأكيد على حمل السلاح لاسترداد الوطن المغتصب .

***

أما عن تناول كنفاني لشخصية المرأة وعلاقاتها بالآخر فقد جسدت المرأة عنده دورا ثانيا ، لكونه وظف شخصية الرجل أولا ، على اعتبار أن الرجل في المجتمع الذكوري هو قوام المقاومة ، وهو المسئول عن الماضي المهزوم ، لذلك غابت الصراعات الاجتماعية الفاعلة عن رواياته ، وخاصة عن روايتي : «رجال في الشمس» ، و«عائد إلى حيفا» . في حين تعد روايتا : «ما تبقى لكم» ، و«الشيء الآخر» أكثر فاعلية في تصوير المرأة بوصفها رمزا داخل بنية السرد . أما «أم سعد» فهي رواية استثنائية في خصوصيتها النسوية ، لاحتفائها الشديد بشخصية المرأة الرمز . وكان بإمكان رواية «برقوق نيسان» -لو اكتملت- أن تقدم بطولة نسوية حقيقية كما ظهرت في بعض

---

(1) يوسف سامي اليوسف : غسان كنفاني رعشة المأساة ، ص22 .

(2) أفضل من تناول هذه الحركية التي تجعل روايات كنفاني مترابطة في تحولات البطل من السلبية إلى الانتماء إلى الثورة : أفنان القاسم : غسان كنفاني ، البنية الروائية لمسار الشعب الفلسطيني من البطل المنفي إلى البطل الثوري ، ص31- 73 ، 113-187 .

(3) انظر القراءة الإيديولوجية لروايات كنفاني : فخري صالح : في الرواية الفلسطينية ، ص13-34 .

(4) انظر قراءة سرديات كنفاني بوصفها جمالية القيمة الثورية :جمال بنورة :دراسات أدبية ، ص 5-48 . وكذلك أنظر بحثنا بعنوان : سيمياء جمالية القص الفلسطيني المناضل (قصص كنفاني نموذجا) : سامي سويدان :في دلالية القص وشعرية السرد ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1991 ، ص 83-212 .

قصصه القصيرة[1] .

انطلقت صور المرأة وعلاقاتها بالرجل في روايات كنفاني من رؤية الكاتب للمرأة في حركيتها الاجتماعية الواقعية التي تخدم مقاومة الاحتلال ومواجهة الشتات ، وقد أتقن النقاد إحالة واقعية المرأة إلى علاقات رمزية في دراساتهم[2] ، فاعتبروا العلاقة الحميمة بين المرأة والأرض رموزا ، لتمثل «أم سعد» في رواية «أم سعد» الأم الرمز للأرض والشعب ، كما تمثل «مريم» في «ما تبقى لكم» رمزا للعلاقة بين الأرض والعرض . وعلى هذا الأساس غالبا ما تقرأ رواياته بافتراض أنها لغة مزدوجة ، ذات بعدين في آن ، بعد واقعي وآخر رمزي ، مما يرتفع بلغته الروائية إلى مستوى فني رفيع[3] ، يتيح المجال لتعددية مستويات القراءة والاختلاف .

ولا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا :إن حركية المرأة الفلسطينية في روايات كنفاني ــ بوصفها حركية ذاتية تهتم بقضايا المرأة – هي حركية مهمشة عموما ، تلاشت فيها الخصوصيات الاجتماعية والثقافية والجنسوية التي عانتها المرأة من خلال تعاملها مع الرجل أو مع البيئة الذكورية المحيطة بها ، مما غيب الواقع المسكون باضطهادها . ومع ذلك فلا تكاد تخلو رواية من رواياته من حديث عن علاقات المرأة بالرجل في ثنائيات يتداخل فيها التضاد والتكامل ، على نحو :

* «رجال في الشمس» : الرجال المهزومون الباحثون عن مصائرهم الذاتية(أبو قيس ، أسعد ، مروان ، أبو الخيزران)/النساء الواقعيات ذوات المصالح

---

(1) عبد الرحمن ياغي : في النقد التطبيقي مع روايات فلسطينية ، دار الشروق ، عمان ورام الله ، ط1 ، 1999 ، ص23 . ومعظم الذين تناولوا روايات كنفاني تناولوها على اعتبار أنها اتخذت مسارها بين التأمل في المأساة والواقع ، ثم الانتماء والوعي ، وأخيرا الثورة والكفاح المسلح . انظر على سبيل المثال التطواف في بعض الدراسات النقدية التي تناولت كنفاني في هذا الجانب : إبراهيم خليل : في القصة والرواية الفلسطينية ، دار ابن رشد ، عمان ، ط1 ، 1984 ، ص99-144 .

(2) انظرعن إشكالية الرمز في روايات كنفاني :خالدة شيخ خليل :الرمز في أدب غسان كنفاني القصصي . عبد الرازق عيد :دلالة الرمز في الرواية الفلسطينية ، مجلة الكرمل ، العدد 59 ، ربيع1999 ، 28-42 . إلياس خوري :الذاكرة المفقودة ، دراسات نقدية ، دارالآداب ، بيروت ، ط2 ، 1990 ، ص79-95 .

(3) إبراهيم السعافين :تحولات السرد ، دار الشروق ، عمان ، ط1 ، 1996 ، ص269 .

الذاتية (الأم ، الزوجة ، البنت العذراء ، المومس) .

* «ما تبقى لكم» : الرجل الحارس للعرض (حامد)ونقيضه الخائن(زكريا) / المرأة الرمز للعرض والأرض (مريم والأم) .
* «عائد إلى حيفا» : الرجل المثقف(سعيد . س)/المرأة الفطرية (صفية) .
* «أم سعد» : الرجل الثوري (سعد) والمثقف(الراوي)/المرأة الرمز للأرض والشعب(أم سعد) .
* «العاشق» : الرجل الثوري (العاشق)/ المرأة الخادمة (زينب) .
* «الصغير منصور» : الرجل الثوري (منصور وأبوه)ونقيضهما المثقف السلبي(قاسم)/الأم الواقعية ربة البيت .
* «الأعمى والأطرش» : الرجل الثوري (الأعمى ، والأطرش ، وحمدان)ونقيضهم الانتهازي (مصطفى)/المرأة المستغلة جسديا من الانتهازي (زينة أرملة الشهيد)
* «برقوق نيسان» : الرجل الثوري(قاسم)ووالده/ المرأة الثورية القيادية(سعاد) .
* «الشيء الآخر» : الرجل المثقف الازدواجي في الجنس(صالح)/المرأة الجسد(ليلى الحايك) .

ولعل أبرز الأسئلة التي نطرحها على أنفسنا في ضوء قراءة هذه الثنائيات التي تصوغ بطولة ذكورية ثورية وثقافية مقابل هامشية نسوية واقعية أو رمزية ، هي :كيف شكل كنفاني المرأة في رواياته المقاومة ببعديها الواقعي والتمثيلي؟ وما جماليات المرأة الكلية التي تتكرس بوصفها علامات مميزة لرواياته؟ وما النماذج النسوية الأكثر تأثيرا في تصويره لشخصية نسوية إنسانية رمزية ، تعني القضية أكثر مما تعني نفسها؟وهل رسم كنفاني النموذج النسوي المثقف الحر الخالي من العقد الدونية؟أم أنه أغفل المرأة البطل في ذاتها ، فرسم على سبيل المثال «أم سعد» مشدودة إلى التربية والخدمة ، لا إلى الثورة وحمل السلاح[1]؟ أم أن هذا الحكم متسرع لا صلة له بالنقد[2]؟ ، أم هو حكم متحيز غير علمي[3] ؟ وهل فعلا رسم كنفاني الدور النسوي الثانوي المساند

(1) رضوى عاشور : الطريق إلى الخيمة الأخرى ، ص 130-131 .

(2) سامي سويدان :أبحاث في النص الروائي العربي ، ص65 .

(3) أحمد أبو مطر : الرواية في الأدب الفلسطيني ، ص386 .

وليس الدور الفاعل[1] ؟

على أية حال ، نحدد النماذج الرئيسة للمرأة في روايات كنفاني في أربعة نماذج :

- الأم الحكيمة،الرمز المعطاء للحياة والخصب ، و«جمل المحامل» ، والرمز الشعبي .
- البنت العذراء/العانس ، الرمز للعبء ، والتبعية ، والوهم ، والخوف ، والتعثر ، وعدم الثقة . .
- المرأة الجسد مثار الشهوة ، والجنس الشبق ، والانتقاد .
- المرأة المناضلة/النموذج المختلف .

وهذه التعددية في النماذج السالفة ستكشف أن معظم الدراسات النقدية التي تناولت شخصية المرأة عند كنفاني تناولتها تناولا أحاديا ، بمعنى أنها ركزت على المرأة الأم الرمز للأرض والشعب ، متجاهلة شخصية المرأة الأنثى أو الإنسان المتكاملتين مع المرأة الأم . فأم سعد ، كما ستلاحظ فيما بعد ، تمثل نموذج الأمومة والإنسانية والتوحد مع الوطن ، ومريم ، أيضا ، تمثل نموذجا آخر للمرأة الأنثى والإنسان[2] . مما يعني أن لدينا حوافز كثيرة لإثارة النماذج النسوية المتجاوزة للأم/الرمز ، وذلك من خلال المرأة في أوضاع :واقعية الهامش ، والرمز ، والعرض ، والجنس ، حيث تعددت صورها وعلاقاتها بالآخر بوصفها واقعا وتمثيلا ووظائف جمالية .

أولا : المرأة الهامش بين الواقعية والرمزية :

تطرح رواية كنفاني الأولى «رجال في الشمس» (1963) معاناة الفلسطيني بعد عشر سنوات من نكبة 1948 ، وفي ضوء هذه المعاناة تحاول الرواية أن تنتج الرؤية الهامشية للمرأة الغائبة عن المشاركة الفعلية في صياغة الأحداث العصيبة التي تصدرها الرجال بحكم طبيعة المجتمع الفلسطيني ذي الطابع الذكوري . فالرواية كما يتضح من عنوانها تطرح إشكالية حركية الرجال الضحايا رمزا وواقعا للقيادات العربية والفلسطينية التقليدية[3] ، في سياق مصائر تراجيدية فردية ناتجة عن ضياع الوطن ،

(1) فيحاء عبد الهادي : وعد الغد ؛ دراسة في أدب غسان كنفاني ، ص191 .

(2) مصطفى الولي :غسان كنفاني ؛ تكامل الشخصية واختزالها ، ص 53 .

(3) انظر مقدمة جبرا لـ : غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الثالث ، المسرحيات ، مؤسسة الأبحاث العربية ومؤسسة غسان كنفاني الثقافية ، ط3 ، 1993 .

وضياع الذات الفقيرة وعيا ومعيشة ، ليتشكل المصير التراجيدي للرجال المشردين بحثا عن لقم طعامهم في شتات الصحراء العربية ، وعن حلول فردية لمشكلاتهم المعيشية ، بما يجعل من بنية الرواية محاولة للكشف عن ضياع الشعب الفلسطيني ضياعا مضاعفا ، فهو قد أضاع أرضه ثم أضاع نفسه . والحل هو البحث عن الحل الجمعي الذي يعني التوجه الثوري إلى حمل السلاح لاسترداد الوطن .

أما نماذج المرأة فتتجلى في أربع صور ، وهي في معظمها مهمشة :

أولا : صورة المرأة الأم ؛وهي «أم قيس» التي عاشت حياة عادية هادئة قبل النكبة ، تحلم بولادة الصبي الثاني بعد «قيس» ، تمازح زوجها الذي يريدها أن تنجب بنتا ، قائلة : «كلاّ نريد صبيا!صبيا!» ، بسبب أنها تدرك طبيعة المجتمع الذكوري المتلهف لولادة الذكور دون الإناث . ثم فجأة تغدو «أم قيس» ، مع زوجها ، لاجئة مشردة فقيرة بعد النكبة . فتلد بنتا ، تموت بعد شهرين . وبعد عشر سنوات من النكبة ، حيث تبدأ الرواية أحداثها ، لم يعد يشغل بال هذه الأم التي فقدت الأمل في العودة ، إلا أن يسافر «أبو قيس» إلى الكويت ، ليعمل ، ويحقق أحلامهما العادية التي تختزلها بقولها : «سيكون بوسعنا أن تعلم«قيس» . . وقد نشتري عرق زيتون أو اثنين . . وربما نبني غرفة في مكان ما . .[1]» . وكأن الواقع الفلسطيني المشرد غير قادر على صياغة الأحلام المحدودة جدا على لسان هذه المرأة الفقيرة التي تعي مأساة واقعها ، متشككة في إمكانيات المستقبل الآمن بعد ضياع الوطن . لكنها تطمح في أن يتغير المستقبل اليائس إلى الأفضل بمقاومة حياة اللجوء والتشرد ، كما هو حال كل امرأة فلسطينية تحب أولادها ، وترتبط شعوريا بالأرض ، وتشعر بالأمان بين جدران الغرف الإسمنتية .

وعلى نحو«أم قيس» تتشكل «أم زكريا» التي تحنو على أولادها في الوقت الذي يتخلى زوجها العجوز عن مسئولياته تجاه أبنائه الخمسة ، ليتزوج من امرأة أخرى كسحاء ، تملك بيتا إسمنتيا ، وفي الوقت الذي يقطع ابنها زكريا العامل في الكويت معونته المالية عن إخوته إثر زواجه . ومع ذلك لم تكن «أم زكريا» تسمح لأحد أن يهين الأب والابن على ما فعلاه ؛إذ كانت تشعر

(1) غسان كنفاني : الأثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات ، رجال في الشمس ، ص48 .

بواقع المصير الفردي بعد النكبة ، ذاك المصير الذي ولد الأنا وأنانيتها ، حتى جعل الأب يتخلى عن أبنائه ، والعامل عن أهله ، ومن ثم كانت ترى مسئوليتها في تحمل العبء والصبر على الضيم .
ففي الوقت الذي آمنت فيه هذه الأم الحكيمة بأن النكبة فرقت الناس وجعلتهم يبحثون عن حلول فردية ، مما جسد الضياع قبل نشوء المقاومة الوطنية في رؤية الروائي ، نجدها تحرص على تماسك أسرتها ، والتضحية ، أيضا ، بأحد أبنائها(مروان)الذي ما أن بلغ السادسة عشرة من عمره ، حتى أخرجته من المدرسة ، فدفعته إلى الصحراء ليخوض تجربة العمل في «مقلاة» الكويت ليعيل الأسرة ، ويساهم في تعليم الأولاد ، وزراعة عرق زيتون ، وبناء غرفة إسمنتية . . فكانت في هذا شبيهة لأم قيس في تصورها بأن المنقذ من الفقر يكمن في الانزياح إلى الصحراء/ الشتات .
إن المرأة الأم في هذه الرواية حافز دفع الرجل الزوج/ الابن إلى المغامرة في الصحراء بعيدا عن الالتصاق بالوطن ومواجهة الاحتلال ، وهذا هو الموقف الفردي الذي يدين من خلاله كنفاني شخصيات روايته سواء أكانت هذه الشخصيات ذكورية أم نسوية .
أما الأم في موقفها الإنساني تجاه التزامها بإعالة أولادها والمحافظة عليهم ، فهي ذات موقف لا تكاد تختلف فيه رواية عن أخرى لدى كنفاني أو غيره . ومن أمثلة ذلك أن تظهر الأم المضحية المشابهة لـ «أم قيس» و«أم زكريا» في رواية «الأعمى والأطرش» ، حيث ظهرت «أم الأعمى» ، كما يصفها ابنها ، حالة عرق يحسّها على رقبتها وجبهتها وهي تحمله على ظهرها من ولي إلى آخر ليعيدوا إليه بصره[1] . والأمر نفسه نجده في صورتي «أم القاسم» و«أم الحسن» في رواية «الصغير منصور» ، فهما لا تكلان عن العمل في خدمة الأسرة ، لأنهما من النساء اللواتي يستطعن أن يفعلن كل ما يخطر على البال ؛ «إنهن في الغالب يخلقن شيئا يشغلن أنفسهن به إذا تعذر الشغل[2]» .

(1) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات : الأعمى والأطرش ، ص510 .

(2) غسان كنفاني :الآثار الكامل ، المجلد الثاني ، القصص القصيرة :عن الرجال والبنادق ، ص676 .

هكذا نجد نماذج الأم تؤكد فكرة إنسانية المرأة الرمز وحكمتها ، وتضحيتها من أجل أسرتها ، وهي الفكرة التي سنجدها أكثر وضوحا فيما بعد من خلال معالجة نماذج الأم الرمز ، كأم سعد في رواية «أم سعد» ، و«أم حامد» في رواية «ما تبقى لكم» ، و«أم خلدون» في رواية «عائد إلى حيفا» .

ثانيا : البنت العذراء العانس التي تشكل هاجسا ثقيلا لأهلها الذين يسعون بكل الطرق لتزويجها ، حتى يتخلصوا من عبئها ، وبالتالي يكون الزواج أيا كان منقذا لهم . هكذا ظهرت «شفيقة» الكسحاء حملا ثقيلا فوق كاهل والدها ، فعرضها على صديقه العجوز «أبي زكريا» : «قال له إنها تملك بيتا من ثلاث غرف في طرف البلد .. وأبو شفيقة ، يريد شيئا واحدا :أن يلقي حمل ابنته-التي فقدت ساقها اليمنى أثناء قصف يافا-على كاهل زوج!إنه على عتبة قبره ، ويريد أن يهبطه مطمئنا على مصير ابنته[1]» .

وكذلك نجد صورة «ندى» تمثل من وجهة نظر أبيها عبئا بعد أن اتفق مع أخيه والد أسعد على تزويجهما ؛لأنهما ولدا في يوم واحد ، لذلك ساعد والدها أسعد ليسافر إلى الكويت بهدف أن يستقر ، فيتمكن حينها من إزاحة هم البنت عن كاهله . قال له بلهجة صريحة وهو يعطيه النقود تكلفة السفر : «أريدك أن تبدأ .. أن تبدأ ولو في الجحيم حتى يصير بوسعك أن تتزج ندى ، إنني لا أستطيع أن أتصور ابنتي المسكينة تنتظر أكثر[2]» . وأسعد نفسه ، يستغل ظروف ندى الخاضعة لقرار أبيها ، فيقرر في نفسه ألا يتزوجها على طريقة أن يشتريه والدها مثل «كيس الروث للحقل[3]» . وبذلك غدا أسعد صامتا انتهازيا ، إذ المهم عنده أن يحصل على مصاريف السفر .

وتنتقل هذه الصورة المكثفة للعانس من رواية «رجال في الشمس» ، كما سنرى فيما بعد ، إلى رواية «ما تبقى لكم» ، حيث ستشكل فيها شخصية «مريم» شخصية إشكالية ، كما ستشكل ، أيضا ، شخصية «زينب» في رواية «العاشق» عبئا على عاتق الشيخ الإقطاعي الذي رباها .

---

(1) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات : رجال في الشمس ، ص80 .

(2) نفسه ، ص 61 .

(3) نفسه ، ص 61 .

ثالثا : تمثل الزوجة شخصية واقعية في غالب الأحيان ، حيث ينتقد كنفاني الزوجة الأجنبية الشقراء عندما ترى الجرذ في الصحراء ثعلبا ، أو عندما تتصور رحلة «أسعد» إلى الكويت هروبا ، فتسأله : «لماذا تهربون من هناك؟[1]» في فلسطين ؛ لأنها لم تعرف معنى الصحراء والفقر والحرب ، وإن كان الروائي استخدم سؤالها لأسعد استخداما رمزيا ، يشير إلى الفردية السلبية في حياة الفلسطيني بعد الهزيمة ، لهذا جعل كنفاني مصير هذا الهروب مأساويا ، عندما ترك أبطال روايته يلاقون الموت خنقا في جوف الخزان الملتهب ، لتكون نهايتهم ثلاث جثث ملقاة فوق قمامة الصحراء ؛ «العقوبة لمن استمر عشر سنوات مستسلما للتشرد والبحث عن حياة النقود ، والخبز والسقف[2]» .

كذلك نجد زوجة زكريا حاقدة ، تمنع زوجها عن مساعدة أهله بحيلها الماكرة ، بل إن الزوجات ، عموما ، يمنعن أزواجهن من مساعدة عائلاتهم ، فهم (الرجال) بذلك سلبيون «حين يتزوجون أو يعشقون[3]» ، لأن المصائر الفردية تتحكم بتصرفاتهم .

هذا ما نجده أيضا في رواية «الصغير منصور» ، حيث تسيطر اليهودية «إيفا» على الطبيب قاسم ، فتبعده عن أهله ، ليعيش «غارقا وسط اليهوديات»[4] ، وبالتالي صار قاسم من وجهة نظر أخيه منصور قيمة سلبية ، يعاشر اليهوديات اللاتي يلبسن الملابس القصيرة دون استحياء ؛ «الأرض نفسها لا تطيق النظر إليهن[5]» .

رابعا : ا لراقصة المومس «كوكب» ، وهي تظهر في الرواية من خلال إشعال شبقية الرجال ضمن مسارات السلطة والتجار والموظفين ، حيث تعمق دلالاتها مأساة النكبة الجنسية التي تغلغت في روح السلطات السياسية والعسكرية والاقتصادية قبل أن تحدث النكبة ، بل يعد الكبت الجنسي أبرز الأسباب

---

(1) نفسه ، ص65 .

(2) عبد الرحمن ياغي :في النقد التطبيقي مع روايات فلسطينية ، دار الشروق ، عمان ، 1998 ، ص17 .

(3) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات : رجال في الشمس ، ص83 .

(4) غسان كنفاني :الآثارالكاملة ، المجلد الثاني ، القصص القصيرة :عن الرجال والبنادق ، ص 645 .

(5) نفسه ، ص 675 .

المسئولة عن النكبة ، واستمرارية الضياع إذ تجر السلطة الشبقة والمكبوتة أيضا الناس إلى المزيد من الهزائم ، فتغدو وظيفة الجنس سلبية في سيطرتها على عقول قيادات الأمة .

وسيوظف الجنس أيضا في رواية «الأعمى والأطرش» ، ليفضح الانتهازي «مصطفى» المدّعي للثورة ، وهو يستغل حاجة أرامل الشهداء إلى إطعام أولادهن فينتهك أعراضهن .

***

هكذا جاءت الصور الأربع السابقة تشكل النساء الواقعيات النمطيات في مستوى القراءة العادية لرواية «رجال في الشمس» ، ثم لتشكل ، في الوقت ذاته ، قيما رمزية يدين من خلالها كنفاني الواقع الاجتماعي والسياسي السبب المباشر في الهزيمة على مستوى القراءة الثقافية . وبذلك تحولت نماذج الأم الطيبة المكافحة ، والبنت العبء ، والزوجة اللئيمة ، والمومس ، من نماذج ثانوية تخدم بنية السرد المشبعة بحركية الذكورة ، إلى نماذج ترميزية تحددت في ثلاث إشارات رئيسة هي :

الأولى :إشارة الدمج بين الأرض والمرأة في وعي الذكورة ، كما ظهر في وعي أبي قيس المشبع برائحتيهما معا ، وهما تشكلان المعنى الحقيقي لحياته في الماضي ، وصارتا في الحاضر الوهم المتخيل ، فيكتشف في طريقه إلى الكويت أنه أضاع الأرض في النكبة ، وأضاع المرأة عندما ترك زوجه ليمارس رحلته إلى الوهم . ولم يبق له منهما سوى الذكرى الحميمة : «كلما تنفس رائحة الأرض وهو مستلق فوقها ، خيل إليه أنه يتنسم شعر زوجه حين تخرج من الحمام وقد اغتسلت بالماء البارد ، الرائحة إياها رائحة امرأة اغتسلت بالماء البارد ، وفرشت شعرها فوقه[1]» .

وهذه الصورة نفسها للعلاقة الحميمة بين المرأة والأرض سنجدها في رواية «ما تبقى لكم» ؛ وذلك عندما تصبح الصحراء الفلسطينية التي يطأها «حامد» جسدا عذريا يرتعش تحته ؛ «ذاق حرارتها تسيل إلى جسده ، وبدا له أنها تنفست في وجهه فلفح لهاثها المستثار وجنتيه ، وشد إليها فمه وأنفه ، فاشتد الوجيب الغامض[2]» ، حيث لا فرق بين المرأة والأرض ، كما سنرى أيضا حين مناقشة رواية «أم سعد» ،

---

(1) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات : رجال في الشمس ، ص37 .

(2) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات : ما تبقى لكم ، ص169 .

فيما بعد .

فالأرض تمثل في روايات كنفاني مركزية السرد بوصفها العشيقة[1] ، ومن ثم فإن البطل يرفض أن يستبدل بها بوصفها رمز شاملا امرأة حقيقية ، يقول في إحدى رسائله إلى غادة السمان : «يبدو أنني أحاول أن استبدل الوطن بالمرأة ، أعرفت في عمرك كله ما هو أبشع من هذه الصفقة ، وأكثر منها استحالة ؟ . . فقد كنت أريد أرضا ثابتة أقف فوقها ، ونحن نستطيع أن نخدع كل شيء ما عدا أقدامنا[2]» .

والثانية :إشارة الربط بين فقدان الوطن وفقدان الرجولة ، إذ يعد غياب المرأة من حياة الرجل كارثة ؛ فأبو الخيزران في «رجال في الشمس» فقد رجولته في النكبة ، فعاش الذل والمهانة والسمسرة في الشتات بحثا عن المزيد من النقود ليغطي عجزه ، إذ لم يعد بإمكانه أن يعترف بأنه ضيع رجولته في سبيل الوطن بعد أن ضاع الوطن في النكبة ، وأمسى كل شيء ملعونا ، يمثله الإحساس الكريه بألم يغوص بين فخذيه :وكلما تذكر أنه كانت هناك ثمة امرأة تساعد الأطباء في إلغاء رجولته «يعبق وجهه بالخجل . . ثم ماذا نفعتك الوطنية؟لقد صرفت حياتك مغامرا ، وها أنت أعجز من أن تنام إلى جانب امرأة ، وما الذي أفدته؟ليكسر الفخار بعضه . أنا لست أريد الآن إلا مزيدا من النقود مزيدا من النقود[3]» . وكأن النقود بما تحمله من حلول فردية هي المعوض الوحيد القادر على أن يستر الضعف أو العذاب الداخلي في الذكورة ، لكنه لا يستطيع أن يعوض على أية حال من الأحوال عن المرأة ، لذلك يزداد من يفقد ذكورته تشوها باستمرار .

والأمرّ من ذلك كله أن يتولى هذا العنين العاجز الذي ضيع الوطن ورجولته صدارة القيادة الفلسطينية ، وقد أصبح كل شيء في الكون ملعونا من وجهة نظره[4] ، لذلك قاد العاجز الرجال الفلسطينيين الثلاثة إلى الهاوية ، فغدت قيادته مأساوية ناتجة عن انكسار الرجولة ، والقيم الأخلاقية في داخله . يقول إحسان عباس عن

---

(1) عن الأرض عند كنفاني ، انظر :فاروق وادي :ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية ، ص 52-5 .
عادل الأسطة :دراسات نقدية ، اليسار ، المثلث ، (د . ت) ، ص1-9 .

(2) غسان كنفاني :رسائل غسان كنفاني إلى غادة السمان ، دار الطليعة ، بيروت ، ط2 ، 1993 ، ص 90 .

(3) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات : رجال في الشمس ، ص131 .

(4) نفسه ، ص 110 .

رمزيته : «نرى فيه رمزا للقيادة الفلسطينية في بعض الظروف التي مرت بها القضية ، وهي تؤدي دورا «قاتلا » مغررا خادعا مخدوعا قائما على المداورة والمراوغة والكذب ، شأنها في ذلك شأن «المهربين الآخرين» – مثل القيادات العربية الأخرى – ولا تبقى هنالك حاجة تدفعنا لنسأل بعد ذلك لماذا اختار القاص أن يكون أبو الخيزران رجلا فقد قدرته الجنسية[1]؟ . فالخلاصة أن أبا الخيزران الذي تعرت حياته من المرأة هو رمز لقيادة هزيلة عاجزة محطمة نفسيا وجسديا ، تقود الناس إلى رحلة الموت في جوف خزان ملتهب[2] . وهذه الرؤية تكاد تتكرر في مجمل ما كتب عن هذه الرواية من دراسات .

والثالثة :إشارة الشبق الجنسي الذي يدين من خلاله كنفاني القيادة التي رأت العالم ، كما يقول أفنان القاسم ، عبر الجنس[3] ممثلة في رواية «رجال في الشمس » بشخصيات عسكرية وتجارية ، أهمها :جندي الحدود أبي باقر رمز الشبق الجائع لأجساد النساء ، وسائق الشاحنة أبي الخيزران العاجز الذي يتوهمه الآخرون فحلا تغرم به النساء ، والتاجر الحاج رضا الذي يعرف كيف يجني أموالا من التهريب عن طريق ترويج الحكايات الجنسية الماجنة عن العاملين لديه ، والراقصة كوكب التي خلعت ثوب المومس في ذهنية الرجال الجائعين للجسد ، فغدت على سبيل السخرية امرأة جميلة تموت حبا في الرجل القوي ، وتصرف عليه أموالها .

علينا ألا نستغرب ، في ضوء هيمنة هذه الشخصيات ، أن تنتهي رواية «رجال في الشمس» بفاجعة مأساوية للرجال الباحثين عن لقم عيشهم ، فيموتون اختناقا في جوف الخزان ، ضحية للشبق الجنسي الساكن في ذاكرة سلطة الحدود ، وضحية للخداع التجاري عند الحاج رضا ، وضحية لانتهازية القيادة العاجزة متمثلة في «أبي الخيزران» ، و ضحية للسلبية الذاتية لدى الرجال أنفسهم ، لأنهم بحثوا عن الحلول الفردية خارج دائرة الوطن .

لذلك استحقوا الموت بسبب تافه ، تمثل في محاولة «أبي باقر» أن يستل اعترافا من «أبي الخيزران» عن علاقته الحميمة بالراقصة كوكب : «كانت القصة الفاجرة قد

---

(1) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات : مقدمة الروايات ، ص 17 .

(2) أحمد أبو مطر : الرواية في الأدب الفلسطيني ، ص 235 .

(3) أفنان القاسم : غسان كنفاني ، ص137 .

هيجته . لقد فكر بها ليل نهار ، ركّب فوقها كل المجون الذي خلقه حرمانه الطويل الممض ، كانت فكرة أن صديقا له قد ضاجع عاهرة ما ، فكرة مهيجة تستحق كل الأحلام[1]» ، بما فيها موت الرجال في الخزان ، عندما دمرت هذه القيادة السلبية حلم تهريبهم إلى الكويت سالمين .

وعلى هذا النحو تصبح الرواية استعارة قائمة على استهجان اللاعقلانية في سؤال : «لما كان لا بد من القبر ، فلماذا تقبل أن نموت جبناء؟[2]» . وبالذات عندما يكون الموت بسبب المرأة المومس التي تناقض الارتباط بالأرض ، وتلتصق بالسلطتين السياسية والاقتصادية محققة بهما الدالة الرمزية في تشوه قيادات المجتمع .

ثانيا : الأم /الرمز :

إن الأم في السرد تكوين لغوي اختزل في التفاني من أجل الأبناء ، وبناء أحلام معيشية محدودة . فهي إن «ظهرت في «رجال في الشمس» حكيمة صبورة تفكر بمستقبل أولادها ، وتكدح لتربيتهم ، فإنها في روايات كنفاني الأخرى متنوعة الدلالات ، تعد رمزا لغياب الوطن وما يجره من هيمنة سلبية على الأبناء بوصفها المنقذ(أم حامد) في رواية «ما تبقى لكم» ، وتعد رمزا فطريا لغياب الوعي الوطني الثقافي(أم خلدون) في رواية «عائد إلى حيفا» ، كما تعد رمزا للتحول الإيجابي الثوري «أم سعد» في رواية «أم سعد» . وهذه الصور الترميزية تعني تنوعا رمزيا للأم التي انزاحت من الواقعي إلى التمثيلي أو الرمزي في سياقات :الغياب ، والفطرية ، والثورية .

أ . الأم الغائبة وحوارية الطهارة والدنس :

أحاط كنفاني حامدا بطل رواية «ما تبقى لكم» بثلاث أمهات ، هن :الأم الحقيقية الغائبة المفقودة ، ويرتبط بها بموقف الحنين الغامض ، ومريم أخته الأم البديل التي سقطت في الجنس غير الشرعي ويربطه بها إحساس بالمرارة والخيبة ، والصحراء الأم الباقية التي لا تنسى[3] .

---

(1) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات : رجال في الشمس ، ص139 .

(2) يوسف سامي اليوسف : غسان كنفاني رعشة المأساة ، ص19 .

(3) خالدة سعيد :حركية الإبداع ، ص 257 .

مات والد حامد أثناء النكبة ، فنزحت أمه إلى الضفة الغربية التابعة للأردن ، ونزح وهو في العاشرة من عمره مع أخته «مريم» في العشرين من عمرها ، ومعهما خالتهما المريضة ، إلى غزة التابعة لمصر . وقد أثر غياب أم حامد على أسرتها تأثيرا كبيرا ، أبرز مظاهره انتهاك عرض مريم بعد أن أصبحت عانسا في الخامسة والثلاثين من عمرها ، على يد زكريا الخائن لوطنه .

في البداية اعتقد حامد بأن سقوط أخته يعود إلى سبب وحيد هو غياب أمه ، ثم بدأ يصحو من أوهامه ليطرح أسئلته المصيرية التي تثبت خيبة تعلقه بأمه الغائبة كمنقذ من السقوط والعار . فهل بإمكان الأم أن تحافظ في ظل الهزيمة على شرف ابنتها ؟ وهل بإمكانها ، أيضا ، أن تعاقب «زكريا النتن» على تلطيخ شرف ابنتها في الوحل؟ وهل بإمكانها أن تجعل ظروف المنفى أكثر رحابة وأمنا واطمئنانا مما هي عليه؟وحتى لو وقع لمريم ما وقع لها في ظل حضور الأم فهل بإمكانها أن تستر الفضيحة ، فتحقق لابنتها حياة شريفة ؟أم أن هذه الأم رمز الطهارة تماثل غياب الوطن والأرض والشعب ، وهي بالتالي ، من جهة أنها المنقذ المنتظر ، تعد رمزا سلبيا للتعلق بما هو خارج عن دائرة الذات في حامد أو في أخته!!

على أية حال ، فقد أسقط غياب هذه الأم الرمز للطهارة والحماية ، خيار أنها «الخلاص الذي يتكرر بإيقاع رتيب خلال رحلة البحث عن الخلاص[1]» ، فوجد حامد نفسه أخيرا يهرب من عار أخته في المخيم إلى الصحراء ، ليبحث عن أمه بعد أن أجبرته ظروف لملمة عاره على أن يزوج مريم لمغتصبها زكريا النتن .

قرر حامد أن يصل إلى أمه ، بعد أن يتجاوز الصحراء ، فيضع رأسه على حجرها ، وينسى مأساته التي اختزلها في قوله لمريم : «أنت ملطخة وأنا مخدوع[2]» . لكن كيف يصل إلى أمه بدون المواجهة مع العدو الذي يحتل أرضه ويشتت شمل أهله؟!

كذلك تعيد مريم النظر في ضياع شرفها الذي عدته في البداية بسبب غياب أمها رمز الحماية والطهارة ، فتشعر ، أيضا ، أن أخاها حامدا هو الآخر سبب جوهري في سقوطها ، لأنه كان يريدها أما ، ولم يسع إلى تزويجها ، أو لم يعطها الفرصة لكي تخطط حياتها كما تريد . من هنا يدمج كنفاني بين المرأة والأرض في فعلي

---

(1) فاروق وادي : ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية ، ص87 .

(2) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات : ما تبقى لكم ، ص165 .

الاستلاب، والاغتصاب، فيرمز من خلال سقوط مريم إلى سقوط الأرض، بل إلى سقوط شعب بأكمله، على اعتبار أن هذه الشخصية النسوية تاريخ كامل من الوهم الفلسطيني بعيدا عن الوطن والعمل من أجله.

والأم، كما هو ملاحظ، تشكل قيمة كبرى في الحماية والطهارة والقوة، على الأقل في التصور الوهمي المنقذ من السقوط لدى مريم وأخيها، لكن هذه الأم تغدو في نهاية الرواية شخصية عادية بل ربما سلبية وحامد يتصورها، في لحظة مواجهته مع عدوه الحقيقي، سبب كل مآسيه؛ لأنها هيمنت عليه أو هو استسلم لهيمنتها، ثم تتكشف على حقيقتها بوصفها منقذا وهمياً بمجرد أن تحول حامد إلى بطل في ذاته، وهنا نجد الهدف من غياب الأم، أيضا، الإشارة إلى غياب الوطن، بوصف هذا الوطن غير قادر على تحرير ذاته وأبنائه بالمعجزات.

اهتزت ثقة حامد بأمه، بعد أن تصورها منقذا له من وهمه وعاره، لكنه في المقابل شك في قدراتها، فهي قد تكتفي بأن تقول لمريم كأية أم ضعيفة تسقط ابنتها في الوحل: «أي حياة تعيسة جعلتك تقبلين زكريا بأعوامه وزوجته وأولاده زوجا؟ [1]». وهنا تبدو الأم نفسها ضحية مستسلمة لكل ظروف النكبة وما تلاها، في صورتها الواقعية لا التمثيلية بوصفها قد تكون رمزا للأمة العربية. لذلك يعتقد حامد أن تصرف أمه تجاه مأساة أخته (مأساة فلسطين) لن يقدم حلولا شافية، كأن تقذف الأم زكريا النتن في الطريق تحت الأرجل، لتعيد لمريم عفافها وطموحها وشبابها، بل يشعر أن أمه فارس يركب حصانا خشبيا، لا يقدم ولا يؤخر، بل ربما لن يجد عندها أكثر من عبارة المواساة له: «يا ولدي المسكين!أكان من الضروري أن ترتطم بالعالم على هذه الصورة الفاجعة[2]».

هذا الموقف الذي يحاور فيه حامد الأم المنقذ والأخت العرض بعد ستة عشر عاما من الوهم من خلال المونولوج الداخلي ينمي انتماءه إلى الوطن، ويعيد لنفسه فاعليتها، فقد اكتشف بعد انتهاك عرض أخته، وعجز أمه عن فعل أي شيء يعيد لمريم شرفها أنه كان واهما عندما تقاعس عن محاولة حمل السلاح لتحرير أمه الأرض التي يعني استلابها ضياعه وضياع أسرته.

---

(1) نفسه، ص 195.

(2) نفسه، ص 196-198.

تغيب في نهاية الرواية الأم الغائبة بوصفها منقذا ، ولا يبقى سوى الخطوتين الإيجابيتين اللتين يمارسهما حامد ومريم كل منهما على حدة ، هو في مواجهة الجندي الصهيوني في الصحراء التي لم يتبق له غيرها ، وهي في مواجهة التخلص من زكريا النتن الذي لم يتبق لها غير الانتقام منه .

احتاج سقوط وهم الأم الرمز المنقذ وعبثها بوجدان ابنيها(الذكر والأنثى) إلى خلخلة القشور الاجتماعية من خلال انتهاك عرض مريم ؛ لإبراز دور الذات الأنثوية الإيجابية عند مريم في مواجهة الرجل الانتهازي في الحياة الاجتماعية . ولإبراز تحول الذات الذكورية من التبعية إلى الإيجابية عندما بدأ حامد يعيد صياغة الأشياء ، وخاصة صياغة أمه التي سيطرت عليه وأبقته طفلا : «جعل من أمه البعيدة ملجأ يؤمه ذات يوم صعب ، وانصرف إلى تكبيره وإعداده إلى درجة نسي فيها أن يبني من نفسه رجلا لا يحتاج في اليوم الصعب إلى ملجأ»[1] . ولا يوجد يوم أصعب من يوم المواجهة مع العدو الذي اغتصب الوطن .

كأن نكبة فلسطين لم تؤثر على حامد وغيره ليقاوموا الاحتلال ، فانتظروا ليعيشوا مآسي سقوط العرض ، حيث تساقطت معه قشور الذات ، والمنقذ الوهمي/ الأم الغائبة ، الأمر الذي يشعرنا في نهاية الرواية بإلحاح التحولات الذاتية للانتماء عند مريم وحامد ، في إصرارهما على التخلص من عقد سيطرة الأم(الوصاية)التي رتبت حياتيهما في الوهم الذي جعل العلاقة بينهما وكأنها علاقة أم(مريم) بابنها(حامد) من جهة ، وعلاقة عجز لدى حامد الذي بقي عاجزا ، لأنه لا يمتلك خشبة وشبر أرض ليعدم زكريا النتن الخائن وينقذ شرف أخته ؛ ومن هنا كان الحل الحقيقي أن يُفَعِّل حامد حربه مع عدوه الصهيوني سبب المصائب كلها ، لتتشكل بين النقيضين عملية الصراع بوصفها عملية ذكورية ، تسمح في الوقت نفسه بقيام صراع اجتماعي داخلي على طريقة الصراع بين مريم الملوثة وزكريا النتن . حيث تستطيع مريم/العرض أن تعيد بناء طهارتها بقتلها زكريا ، متجاوزة بذلك الذاتية النسوية والشعور بالبؤس الأنثوي ، مما يبرر إيجابية الرواية في تشكيل قوة ذاتية داخل المرأة لحماية ذاتها ، والحد من تبعيتها للرجل .

وعلى هذا النحو نفهم شبكة العلاقات التي تحكم البطل الفلسطيني بأمهاته

---

(1) نفسه ،ص 194 .

الثلاث اللواتي تعامل معهن بطريقة سلبية خلال ستة عشر عاما تلت الهزيمة ، فلما سقطت أمه الصورية مريم ، سقطت تلقائيا معها الأم الغائبة المتوهمة كمنقذ ، ولم يبق بالتالي أمامه إلا الأم الكبرى التي اكتشفها مؤخرا ، وهي الأرض المغتصبة ، لذلك حدث الالتقاء الحميمي بينه وبينها أثناء خوض معركته الحقيقية فوق جسدها ، لتحريرها من مغتصبيها ، بوصفه الدنس المحوري الذي يغتصب الطهارة ممثلة في غياب الأم ، وانتهاك عرض الأخت ، وتهميش ذاكرة البطل الذكوري بالوهم !!

ب . الأم وحوارية الثقافي والفطري :

عاشت صفية (أم خلدون) في «عائد إلى حيفا»[1] عشرين عاما تفصل بين هزيمتي 1948 و1967 ، تنتظر لحظة لقائها بابنها الذي لم تتمكن من حمله معها إثر النكبة من حيفا إلى رام الله . وتحمل هزيمة حزيران أملا بلقاء الابن الذي كان عمره آنذاك خمسة أشهر ، فتسافر مع زوجها(سعيد . س) إلى بيتهما القديم في حيفا ، لتجسد العودة مجالا للحوار بين النقيضين الفلسطيني والصهيوني[2] .

وجدا في بيتهما اليهودية مريام أرملة الصهيوني أفرات كوشن ، وعرفا أنها لم ترث البيت فقط ، وإنما ورثت أيضا ابنهما خلدون الذي أصبح اسمه «دوف» ، ويعمل في الجيش الإسرائيلي في جنوب لبنان ، والذي ينتمي إلى أصله العربي بلحمه ودمه ، وإلى العالم الصهيوني بتربيته وثقافته ، فكانت أفكاره متعصبة مؤمنة بأن الأرض لشعب إسرائيل ، وأن «سعيد . س» وزوجه «صفية» والديه الحقيقيين شخصان غريبان عنه ، لا تربطه بهما أية صلة باستثناء أنهما أنجباه .

وفي هذا السياق نرى الأم اليهودية «ميريام» ضحية للأوهام الصهيونية ، تتفهم

---

(1) تأثر كنفاني في هذه الرواية بمسرحية «دائرة الطباشير القوقازية » لبروتولد بريخت ، وكذلك تأثر بحكاية المرأتين والولد والنبي سليمان ، انظر تفصيل هذا التأثر : عبد الرحمن بسيسو : استلهام الينبوع ، ص318-333 .

(2) رد كنفاني في روايته هذه على الأدب الصهيوني ، وتحديدا على رواية «أكسودس» للروائي الصهيوني ليون أوريس ، والتي وزعت أكثر من خمسين مليون نسخة في الغرب ، انظر المقارنة بين الروايتين : عادل الأسطة : الأدب الفلسطيني والأدب الصهيوني ، منشورات شمس ، باقة الغربية (فلسطين) ، 1993 ، ص25-31 .

مشروعية الحق الفلسطيني الفطري ، وتدرك التشابه بين ما عانته من النازية وما يعانيه الفلسطينيون من الصهيونية . فهي أم مثقفة تدرك أن طبيعة التناقضات لم تعد فطرية ساذجة ، لذلك تيقنت بثقافتها أن «دوف» سيختارها عندما طرحت أن يترك الاختيار له ، وحينها اعتقدت صفية لسذاجتها أنه سيختارها لأنها دمه ولحمه ، فتصورت- واهمة - أنه سيرتمي في أحضانها ؛ تقول : «ذلك خيار عادل . . وأنا واثقة أن خلدون سيختار والديه الحقيقيين . . لا يمكن أن يتنكر لنداء الدم واللحم[1]» . وفي هذه المقولة تكمن السخرية من عقم فهم الصراع مع العدو ، حيث تفاعلت صفية مع الموقف بفطرية ، تريد فيها خلدون ابنها دون النظر إلى الظروف الموضوعية التي فرضتها الصهيونية ، لتبعده عنها[2] .

وهذا التصور الفطري غير الثقافي الذي تطرحه الأم الفلسطينية يصبح مثارا للسخرية من زاوية نظر الأب «سعيد . س» الواعي المثقف الذي يوضح لزوجه أن الأمر لا يمكن أن يحسم بهذا الشكل : «أي لحم ودم تتحدثين عنهم؟ . . لقد علموه عشرين سنة كيف يكون . يوما يوما ، ساعة ساعة ، مع الأكل والشرب والفراش . . ثم تقولين خيار عادل! . . انتهى الأمر . سرقوه[3]» . ففي هذا الكلام يتضح الفارق بين الأم الفطرية والأب الثقافي .

و ليس بقاء «سعيد . س» و«صفية» لحين حضور «دوف» من ثكنته العسكرية إلا صياغة عبثية ، فما أن يجري الحوار بالإنجليزية بين «سعيد . س» و«دوف» حتى تتجلى أمية «صفية» مقابل ثقافة «ميريام» ، ولا تملك صفية في نهاية الحوار إلا التهاوي على أنقاض آمال واهية عاشت معها عشرين سنة واهمة . في حين اختار «دوف» أمه «ميريام» ، تحقيقا لصهيونيته التربوية في هذا الاختيار : «إنني أنتمي إلـــى هنا ، وهذه السيدة هي أمي ، وأنتما لا أعرفكما ، ولا أشعر إزاءكما بأي شعور خاص [4]» . وتنتهي الرواية وكأن صفية فقدت ابنها لتوه : «استنزفت شبابها وهي تنتظر هذه اللحظة ، دون أن تعرف أنها لحظة مروعة[5]» .

---

(1) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات : عائد إلى حيفا ، ص 384 .

(2) صبحي نبهاني :البعد الإنساني في رواية النكبة ، ص 131-132 .

(3) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات : عائد إلى حيفا ، ص 384 .

(4) نفسه ، ص 402 .

(5) نفسه ، ص406 .

هكذا بدت صفية أما تعبر عن الفطرة التي تطغى على كل الاعتبارات ، فنراها تعبر عن أبعاد شخصيتها في كثير من الأحيان من خلال منطلق أنه ابنها وتريده[1] . فكانت على هذا الأساس خارج دائرة الوعي الثقافي والمعرفة بحقيقة الصراع العربي الصهيوني .

على عكسها نجد زوجها «سعيد . س» الذي يخرج من تجربة العودة إلى حيفا بوعي جديد ؛إذ حرضته هذه العودة كي يعيد تشكيل الوعي الفلسطيني داخله تجاه العدو الصهيوني ، وهو وعي أن الحرب فقط هي الفاصل الوحيد القادر على تسوية الأمور مستقبلا ، لأن الإنسان في نهاية المطاف كما فهم من «دوف» قضية وليس لحما ودما يتوارثه جيل وراء جيل ، فبعد انخراط ابنه الأكبر خالد في صفوف الفدائيين البداية الحقيقية للمستقبل ، بعد أن كان معارضا له ، لتكون مقاومة الاحتلال تعني الخروج من الماضي إلى المستقبل ، يقول لصفية : «لقد أخطأنا حين اعتبرنا أن الوطن هو الماضي فقط ، أما خالد فالوطن عنده هو المستقبل .. وأن ذلك يحتاج إلى حرب[2]» .

لم يكن بإمكان الأم الفطرية «صفية » إلا أن تنشج بتواصل دون أن تتخللها الدموع ، وكأنها بحر لا ينضب ، لتشعرنا بأنها في كل تصرفاتها كانت أما ساذجة ، لا مثقفة ثقافة زوجها ، ولا ثقافة الأم النقيض «مريام» . وسلبيتها تكمن في أنها تؤمن بحكم فطرية : «عمر الدم ما صار ميه» و«اللحم يحن على بعضه» ، وهي حكم لا علاقة لها بالمواجهة الحقيقية التي تحتاج إلى الوعي والسلاح لمواجهة عدو«أتقن محاربة الهوية الفلسطينية[3]» .

ج . الأم وحوارية الثورة ونقائضها :

رواية «أم سعد» هي رواية «المرأة الكادحة في مخيم اللاجئين[4]» ، وهي تقتصر

---

(1) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات : عائد إلى حيفا ، ص333 .

(2) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات : عائد إلى حيفا ، ص412 .

(3) يمكن التوسع في قراءة عملية الصراع بعد حزيران من خلال رواية «عائد إلى حيفا » : صبحي نبهاني : البعد الإنساني في رواية النكبة ، ص 126-142 .

(4) عبد الرحمن ياغي :مع غسان كنفاني ، ص 137 .

على بلورة شخصية نسوية وحيدة رئيسة هي شخصية «أم سعد» التي تتجلى بصورتيها :الأم الإنسان ، والأم الرمز الشامل لطبقة المخيم في المنفى ، ولكل الأمهات المشابهات ، فهي كل أم فلسطينية رفضت أسمال البؤس ، واختارت طوعا وقناعة طريق المقاومة متوحدة مع الأرض ورجالها ، تحمل همومها وآلامها وتسهم في حلها[1] . وأيضا هي رمز للأرض الفلسطينية والثقافة الفلسطينية الجماهيرية المكابدة لشظف العيش ، والمتأملة بالكفاح والتحدي . فهي في إهداء الرواية رمز «الشعب المدرسة»[2] ، وهي في مدخل الرواية : «امرأة حقيقية»[3] . وفي الوقت نفسه «ليست امرأة واحدة» وإنما هي «صوت تلك الطبقة الفلسطينية التي دفعت غاليا ثمن الهزيمة»[4] ، وهي أيضا المرأة المسحوقة ، والشعب المسحوق ، والطبقة الفلسطينية المسحوقة في المخيم ، وبالتالي فهي الرمز الشامل للكفاح غير اليائس ، وللثقافة الوطنية المتأصلة في التحمل والصبر . وكأنها واقع أسطوري ، يتجاوز الفرد لتغدو صوتا جماعيا حواريا يحمل في ثناياه تعددية «صدى الصوت الجماعي الفلسطيني الخارج من المخيم[5]» أولا وأخيرا .

فهي واقعية لكونها امرأة مسحوقة تعيش بؤس المخيم ، وهي رامزة «تحمل مواصفات تتجاوز العادي والمألوف إلى ما هو أسطوري[6]» في مثاليتها وقدرتها على تحمل مآسي الواقع ، والتفاؤل بالمستقبل . وبذلك تعد «أم سعد» في الرواية الفلسطينية المحور الرمزي ؛ في كونها «مجاز الزمن الفلسطيني الناهض . وهي ليست مجازا للمرأة فحسب ، بل مجازا تتكشف في شبكته الرمزية كل القيم الروحية والأخلاقية للشعب الفلسطيني[7]» .

وهي في الرواية امرأة كهلة مليئة بالخصائص الإنسانية التي عمقت صلتها

---

(1) أحمد أبو مطر :الرواية في الأدب الفلسطيني ، انظر صورة الأم ، ص 250–256 .

(2) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات : أم سعد ، ص239 .

(3) هي أم حسين الحقيقية ، كما تقول آني كنفاني : انظر إبراهيم السعافين : تحولات السرد ، ص271 .

(4) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات : أم سعد ، ص241–242 .

(5) إلياس خوري : تجربة البحث عن أفق ، مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة ، ص 55 .

(6) عمر المراكشي :أم سعد والجسر المفتوح ، مجلة دراسات ، العدد 5 ، شتاء 1991 ، ص79 .

(7) عبد الرازق عيد : دلالة الرمز في الرواية الفلسطينية ، ص41–42 .

بالأرض المقتلعة منها عنوة في نكبة 1948 ، فعاشت لاجئة في المخيم بلبنان ، لكنها لم تفقد صبرها ، خاصة بعد هزيمة حزيران 1967 التي أوجدت شريحة ثقافية يائسة . تأمل دوما أن ترجع إلى وطنها وأرضها ، وتتشكك بالأنظمة العربية وجيوشها ، ليتعلق أملها بالفدائيين الذين تنجبهم وتربيهم بيدها ، ليحرروا الوطن . لذلك تتبرعم الثورة من خلال تربيتها لابنيها سعد وسعيد ، كما تتبرعم الدالية اليابسة التي زرعتها غداة الهزيمة في حديقة منزل المثقف اليائس . الأمر الذي يجعل منها شخصية متعددة الدلالات والصفات والرموز التي لا يمتلكها الإنسان العادي في الحياة ، لكونها تجسيدا للفقر والضياع والهزيمة من جهة ، وفي الوقت نفسه تجسيدا للقدرة الأسطورية في التماسك والتوازن والكفاح الاجتماعي بأسلوب إيجابي من جهة أخرى . مما يفضي بها إلى أن تكون أسطورة في قدراتها التي عمقها الكاتب ، مقارنة بالمثقفين الذين غدوا بعد حزيران يائسين مشوشين .

وبين «أم سعد» والأرض علاقة حميمة ، فهي : «قوية كما لا يستطيع الصخر» ، صبورة «كما لا يطيق الصبر[1]» . وأنها دوما «مثل شيء ينبثق من رحم الأرض» في خلفية من الفراغ والصمت والأسى «تصعد من قلب الأرض وكأنها ترتقي سلما لا نهاية له[2]» ، بابتسامة كأنها «رمح مسدد» ، و«كفين جافتين كقطعتي حطب ، مشققتين كجذع هرم[3]» ، وراحتين «تشبهان جلد أرض يعذبها العطش[4]» ، تتفجر دموعها «مثلما تتفجر الأرض بالنبع المنتظر منذ أول الأبد[5]» ، و«ساعدها الأسمر القوي . . يشبه لون الأرض[6]» ، ورائحتها «رائحة الريف الذي كمن فيه ابنها سعد» المتربص بعدوه[7] ، ولها جبين لونه التراب يكشف قصة الهزيمة كلها التي لخصتها

---

(1) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات : أم سعد ، ص259 .

(2) نفسه ، ص 246 .

(3) نفسه ، ص260 .

(4) نفسه ، ص 293 .

(5) نفسه ، ص 270 .

(6) نفسه ، ص 277-278 .

(7) نفسه ، ص 287 .

بقولها «بدأت الحرب بالراديو وانتهت بالراديو»[1] ، ونهارها «صحراء قاحلة من التعب المضني[2]» تشغله في خدمة البيوت لتنتج لقمة العيش المعجونة بالعرق والذل .

فهذه الصفات وغيرها تجعل «أم سعد» شخصية عادية وأسطورية معا ، فهي تظهر امرأة تعاني ، وأيضا مثقفة ثقافة بسيطة ، ولكنها عميقة ، فتتشكل شخصيتها من خلال السرد وكأنها كل أم متصورة واقعيا في ظروف مشابهة ، بعد أن تحولت إلى رمز شامل لتطور الإنسان الفلسطيني الكادح في بحر المعاناة ، وتطور المقاومة الفلسطينية الصابرة داخل طبقاتها الدنيا التي تتضح فيها مأساة المنفى والحاجة الملحة للعمل من أجل تحرير الوطن .

تريد أم سعد بعد حزيران «أن تبصق في وجوهنا»[3] ؛ لأن المثقفين والسياسيين والعسكريين مسئولون عن الهزيمة . ومع ذلك تزرع في حديقة المثقف عرق عنب يابس ، ليغدو دالية «تأخذ ماءها من رطوبة التراب ورطوبة الهواء ، ثم تعطي دون حساب[4]» مثل الزيتون الذي «يمتص ماءه عميقا من بطن الأرض ، من رطوبة التراب»[5] ، مشابهة بين الشجرة والفدائي ابنها سعد ورفاقه الذين لا يستطيعون العيش دون الغوص بعيدا في ثنايا أرضهم المحتلة ، في ملحمة الصراع مع عدوهم .

والواقع العربي كله مسئول عن الهزيمة من منظور أم سعد ، ابتداء من المختار الذي يريد من الفدائيين أن يوقعوا إقرارا يكونون بموجبه «أوادم» لا يتحرشون بالأعداء ، ومرورا بالأنظمة العسكرية التي فشلت في المعركة ، وانتهاء بالراوي المثقف اليائس الذي تصفه أم سعد بأنه محبوس ؛ في ظل غياب المقاومة التي تعني التوقيع الضمني على إقرار «أوادم» : «كلكم وقعتم هذه الأوراق بطريقة أو بأخرى ، ومع ذلك فأنتم محبوسون[6]» . فالمخيم والاغتراب والمنفى وأية حياة خارج الوطن هي حياة حبس وذل في تصور هذه البطلة / الأسطورة ، والخروج الوحيد من الحبس بالنسبة

---

(1) نفسه ، ص250 .

(2) نفسه ، ص 294 .

(3) نفسه ، ص246 .

(4) نفسه ، ص249 .

(5) نفسه ، ص250 .

(6) نفسه ، ص 255 .

للفلسطيني هو التمرد على خيمة الذل عن طريق الانتماء إلى خيمة الثورة .

وما أن يلتحق سعد في نهاية المطاف بالفدائيين في وسط احتفالية مشاعر الأم ومشاعر الوطن حتى نجد أم سعد تعيش حميمية المشاعر الإنسانية والوطنية الصادقة المعذبة والمتعبة من أورام الهزيمة والمنفى التي جعلت عمرها «عشر مرات في التعب والعمل كي تنتزع لقمتها النظيفة ولقم أولادها[1]» . إنها لم تعد تؤمن بغير الكفاح في ظل خيمة الثورة المصير الوحيد للمقاومة والعيش بشرف ، لتغدو رمزا للمخيم الفلسطيني ، تفرح بسعد فدائيا ، وقد ربته «مثلما تتعهد الأرض ساق العشبة الطرية[2]» ، وقدمته للثورة مقاتلا آملة أن تعود من خلاله إلى فلسطين : «أريد أن أعيش حتى أراها . لا أريد أن أموت هنا ، في الوحل ووسخ المطابخ[3]» . بل تتمنى أن يكون لها عشرة أبناء كسعد ، أو أن تخرج إلى خيمة الثورة تطبخ للثوار وتخدمهم بل بودها لو تدوم جروح يديها الناجمة عن لملمة شظايا القنابل الإسرائيلية من شوارع المخيم ، وألا «تضع الأيام القليلة فوقها قشرة سميكة[4]» ، لتبقى ذكرى المقاومة والصبر راسخة في ذهنها .

لا يخفف من بؤس أم سعد ، إلا آمالها المتعلقة بالفدائيين ، وما تزرعه في الحياة من أفكار الأمل والصمود الداخلية.كتربية ابن فدائي وتربية دالية تهزم بهما الواقع البائس الذي تعيشه ، وأنها من هذه الناحية «مزيج من الأسطوري الكامن في العادي من البشر[5]» . بوصفها الرمز الشعبي للثورة والكفاح والتحدي .

وتتعمق شخصية أم سعد من خلال تفاعلها أيضا مع ثلاث حكايات تقصها على اعتبار أنها أنماط ذكورية مضادة للثورة والطبقة الكادحة ، وهي : نمط الثوري الانتهازي الخائن (عبد الولي) ، ونمط الجهاز الأمني العربي (الأفندي) ، ونمط البورجوازية المستغلة (صاحب العمارة) ، يضاف إلى ذلك أنها أدانت المثقفين في كثير من المواقع ، كما أدانت زوجها أبا سعد ، لتجد الرواية بنية احتفالية بالأم / الثورة

(1) نفسه ، ص259 .

(2) نفسه ، ص260 .

(3) نفسه ، ص 171 .

(4) نفسه ، ص 297 .

(5) رضوى عاشور : الطريق إلى الخيمة الأخرى ، ص 120 .

(الأم / سعد) .

فعبد الولي خان الناس في عهد الإنجليز ، فكان المسئول عن قتل المناضل الكادح «فضل» لمجرد أنه قال ساخرا أمام الناس الذين صفقوا لعبد الولي : «أنا الذي تمزقت قدماه ، وهذا الذي تصفقون له؟[1]» ، ولما احتل الصهاينة فلسطين كافئوا عبد الولي بعضوية الكنيست .

أما صاحب العمارة فطرد عاملة النظافة ، لأنها تتقاضى سبع ليرات ، ووظف مكانها أم سعد بخمس ليرات ، فما أن علمت بما فعله حتى تركت العمل عنده ؛ لأنها لا تريد للبورجوازية أن تنتصر على طبقتها الفقيرة : «يريدون ضربنا ببعضنا ، نحن « المشحّرين» كي يربحوا ليرتين[2]» .

وتدين أم سعد مخبر السلطة لتعقبه سعدا ، ولتعليقاته الحاقدة على التغيرات التي تحدث في حياتها ، مثل تغير حجابها من حزمة قماش إلى رصاصة مدفع رشاش ، بعد أن اختبرت حجاب القماش عشرات السنين بلا جدوى : «ظللنا فقراء ، وظللنا نهترئ بالشغل[3]» . بما يعني أن الحجاب الحقيقي هو الكفاح المسلح لا غير!!

ويقدم كنفاني في اللوحة الأخيرة من الرواية التحول الإيجابي في حياة المخيم وأم سعد بسبب الانتماء إلى الكفاح المسلح «الاختيار النهائي من أجل المستقبل والوطن[4]» . فنتعرف على شخصية أبي سعد التي أغفلت ، ليظهر في لحظة التغير نفسها وقد جعلت بذرة الثورة الفدائية منه شخصا آخر مختلفا عن حياته طيلة عشرين عاما ، «كان يزداد فظاظة . . وفي الصباح يشاجر خياله[5]» . فاللغة السلبية التي رسمت لأبي سعد كانت وليدة معاناة من القهر والفقر الذي تصفه أم سعد بقولها : «كان أبو سعد مدعوسا بالفقر ، ومدعوسا بالمقاهرة ، ومدعوسا بكرت الإعاشة ، ومدعوسا تحت سقف الزينكو ، ومدعوسا تحت بسطار الدولة[6]» . وفي

---

(1) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات : أم سعد ، ص308 .

(2) نفسه ، ص319 .

(3) نفسه ، ص 326 .

(4) عمر المراكشي : أم سعد والجسر المفتوح ، ص77 .

(5) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات : أم سعد ، ص 331 .

(6) نفسه ، ص 335 .

الوقت نفسه تجده بسبب هذا «الدعس» في حياته ، لا يجد إلا أم سعد ليدعسها بوصفها الأنثى/كبش الفداء .

لقد تغيرت حال أبي سعد بعد أن التحق ابناه سعد وسعيد بالفدائيين ، فصار مرحا لينا ، يضغط بود على كتف أم سعد التي تزغرد للثوار ، ويشدها إليه بحنان قائلا : «هذه المرأة تلد الأولاد فيصيروا فدائيين ، هي تخلف وفلسطين تأخذ»[1] . وصار يمشي في المخيم « مثل الديك ، لا يترك بارودة على كتف شاب يمرق من جانبه إلا ويطبطب عليها ، كأن بارودته القديمة كانت مسروقة ولاقاها[2]» .

ويتبرعم مع تبرعم الثورة عرق الدالية الجاف الذي زرعته أم سعد في حديقة الراوي ، إذ ما أنتجه الوعي الثوري في الناس تنتجه الأرض في الدالية التي ظهر فيها «رأس أخضر كان يشق التراب بعنفوان له صوت[3]» . ومن خلال تحولات عديدة ثورية إيجابية تفتحها الرواية ، نجد أم سعد نفسها تتحول إلى أم أخرى داخل فلسطين ، تنقذ سعدا ورفاقه من حصار صهيوني كاد أن يقتلهم جوعا وعطشا .

بكل تأكيد لم يخلق كنفاني هذه الشخصية النسوية ، لأنها موجودة فعلا في الواقع ، لكن فضله أنه استطاع «أن يرتقي بالبطولة النسوية في هذه الرواية إلى مرتبة رفيعة[4]» ، هي مرتبة المرأة الأم الرمز الشامل للثورة وحوارية أضدادها .

ثالثا : العرض والأرض بين الطهارة والدنس :

لا تفصل الثقافة الشعبية بين العرض والأرض ، إلا بقدر كون الأرض هي الأولى في الحماية «أرضك قبل عرضك» . فالأرض هي العرض الأهم ، «ومتى سلبت دخلنا في حالة من العجز لا نخرج منها . ولا نستعيد رجولتنا إلا بمقدار تحركنا في سبيل استعادة الأرض»[5] . هذه هي الفكرة المركزية التي كتب كنفاني من أجلها

---

(1) نفسه ، ص334 .

(2) نفسه ، ص 336 .

(3) نفسه ، ص 336 .

(4) حسان رشاد الشامي : المرأة في الرواية الفلسطينية ، ص199 .

(5) طلال حرب : قراءة جديدة لرواية ما تبقى لكم : فسحة الاختيار ، دراسة بنيوية ، الآداب ، العدد 7-8 ، 1980 ، ص31 .

«ما تبقى لكم» في صيغة من صيغ الرمزية العميقة القائمة على التداخل بين عرضي المرأة والأرض .

تقدم «ما تبقى لكم» المتأثرة برواية «الصخب والعنف» لوليم فوكنر[1] ، شخصية مريم العانس في الخامسة والثلاثين من عمرها ، وقد مكثت ستة عشر عاما تحت رعاية أخيها حامد الذي كان يصغرها بعشر سنوات . وهي الشخصية النسوية الأولى في الرواية ، حيث تولّد حركيتها العلاقات المتوترة بين الذكور . وعلى الرغم من أنها تكبر أخاها بعشر سنوات ، فإن طبيعة الحياة الذكورية جعلتها تقبع تحت مسئوليته الكاملة ، بعد أن استشهد أبوها في النكبة ، وهجّرت أمها إلى الأردن : «كان صغيرا وشجاعا بصورة لا تصدق ، وقد ظل ينظر بعينيه الحادتين إلى كل الرجال نظرة الند ، وهو ملتصق فيّ كأنه درع صغير من الفولاذ يرصد سن الرمح[2]» .

تحددت مهمة حامد التمثيلية في أن يكون الحارس الأمين لعرض أخته ، بهدف أن يزوجها زيجة شريفة تزيح همها عن كاهله عندما تحين الفرصة ، لكنه لم يجدّ في هذا الأمر ، ولم ينفذ وصية خالته قبل وفاتها وهي تقول له : «دير بالك على الصبية . . زوجها يا حامد . زوجها . . إنها صبية ، وأنا أعرفـا[3]» . فالخالة عرفت أن مأساة مريم هي عنوستها التي ألهبت «جسدها بسياط الجنس والأمومة[4]» . فكانت نتيجة عدم زواجها أن سقطت لينهار عالم أخيها الذكوري الوهمي الذي بناه على أساس حمايتها بوصفها قاصرا .

فمريم كانت في مخيلة حامد رمزا يربطه بكل ما كان وذهب ، وبكل ما سيعود يوما كما كان ، فهي طيف الأم وبديل عنها ، وهي المتكأ والبيت والملاذ . وصورتها هذه كانت تدفعه إلى رفض فكرة زواجها ، لأن ابتعادها عنه «يعادل ابتعاده عن حلم

---

(1) انظر عن هذا التأثر : رضوى عاشور : الطريق إلى الخيمة الأخرى ، ص82-89 . عبد الرحمن ياغي : مع غسان كنفاني ، ص101-106 . عز الدين المناصرة : مقدمة في نظرية المقارنة ، دار الكرمل ، عمان ، ط1 ، 1988 ، ص 211-229 .

(2) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات :ما تبقى لكم ، ص 186 .

(3) نفسه ، ص 174-175 .

(4) إبراهيم السعافين : تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام 1870-1967 ، دار المناهل ، بيروت ، ط2 ، 1987 ، ص357 .

يسعى إليه»[1] . وهو حلم العودة إلى الوطن ولم الشمل . ثم حدثت الكارثة بعد أن انتهك زكريا المتزوج والأب لخمسة أطفال عذرية مريم ، والأمرّ من ذلك أن زكريا خائن سلم المناضل الفلسطيني «سالم» لليهود ليقتلوه ، مما جعل صورته من وجهة نظر حامد صورة الكلب النتن الذي يستحق الموت ، فكيف وقد أصبح الآن طاعن شرف أخته ، وله في أحشائها طفل عمره شهران ، مما أرغم حامدا على أن يزوجها له سترا للفضيحة بعد أن أمسك به زكريا من عنقه : «أنت حر ، زوجنيها أو لا تفعل ، فلست أنا الذي أخسر[2]» . هذه هي المعادلة غير المتوازنة ، حيث المرأة هي الخاسرة/كبش الفداء ، أولا وأخيرا ، في ظل صراع الذكور في الحياة الاجتماعية .

وبسبب ضياع شرف مريم خسر حامد ، أيضا ، تاريخه الوهمي الذي وظفه في حماية عرضها ، فتجلل بالعار الذي يتطلب سيل الدماء لغسله ، لكنه وافق على أن يدفنها في سروال زكريا ، وأن يهرب بعاره : «كنت أريدك امرأة شريفة تتزوج ذات يوم رجلا شريفا ، ولكنك فتحت فخذيك لأول رجل . لأول نتن . وجئت تحملينه في أحشائك[3]» .

أدرك زكريا أنه لن يتزوج مريم بطريقة عادية ، لأنه لا يمكن أن يحصل عليها بمواصفاته السلبية التي تجعل حامدا لا يطيق سماع صوته ، فكيف يوافق على أن يزوجه أخته : «يفضل أن يقتلك على أن يراك مع أي رجل ، فكيف إذا كان زكريا هو ذلك الرجل؟[4]» ، ومن هذا المنطلق يغافل زكريا حامدا ، فينتهك عرضها ، ثم يتزوجها بلا مهر ، أو«كله مؤجل[5]» . وهذه اللعبة الذكورية طريقة مضمونة لاغتصاب النساء بلا ثمن .

من هذه البداية المأزومة تتطور الرواية من خلال حركتين رئيستين :الأولى حركة حامد الذي ترك غزة ، وخاض مغامرة المشي في الصحراء ؛باحثا عن أمه الضائعة . وفي داخله صراعات عنيفة تخرج عن طريق تيار الوعي كأسلوب شبه وحيد في

---

(1) فيصل دراج : دلالات العلاقة الروائية ، ص180 .

(2) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات :ما تبقى لكم ، ص167 .

(3) نفسه ، ص 186 .

(4) نفسه ، ص 177 .

(5) نفسه ، ص165 .

الرواية[1] ، فيكشف لنا مدى الوهم والعبث الذي عاشه ستة عشر عاما بعد الهزيمة ، مختزلا حياته في حماية عرض أخته الذي ضيعته أخيرا في ربع ساعة من وراء ظهره ، مقابل أنه لم يفعل شيئا لحماية أرضه المغتصبة ، ولم يبحث عن أمه بوصفها الوطن لا المنقذ . والثانية حركة مريم نفسها في غزة وهي تواجه قبح زكريا النتن الذي حل في حياتها مكان مثالية أخيها ، فأصبح المكان والزمان عبأين بخاصة بعد أن أعلن زكريا أنه يريدها جسدا ، فدفعها إلى أن تتخلص من الجنين : «ستتحولين إلى امرأة مترهلة ببطن منقوش كأنه مصاب بالجدري ، أنا أعرف ، وقد رأيت ذلك بعيني ، وطوال عام كامل لن تكوني امرأة ، مجرد زجاجة حليب[2]» . فكان من الصعب على مريم أن تهضم زمن زكريا الـ «مستغرق في النوم على بعد شبر واحد . . بعيد . . كالموت[3]» .

فلماذا سقطت مريم في سروال زكريا؟ولماذا هي ملطخة بالعار وحامد أخوها مخدوع ؟

هذا هو التساؤل المحوري الترميزي الذي تحاول أن تجيب عنه الرواية ، إذ تعلن مريم أن مأساتها التي أسقطتها تمثلت في أنها «الصبية المتوهجة»[4] العانس التي لا ترضى عن الزواج بديلا ، الأمر الذي جعلها فريسة سهلة لزكريا الرجل الأول غير المحرم الذي اصطدم بها ولامس جسدها ، فأوقعها في الوحل بعد أن جردها من سنواتها النظيفة «الطاهرة المخزونة[5]» دفعة واحدة ، لتغدو بفعلتها هذه رمزا مغتصبا .

نستطيع من خلال مونولوجات مريم في تعبيرها عن مأساتها أن نربط بين العلاقات والأزمنة المتداخلة والمتقاطعة في الرواية ، فنكتشف أنها ضحية للنكبة سياسيا ، ولأخيها رمز الذكورة اجتماعيا . فقد بدأت مأساتها منذ اللحظة التي

---

(1) تعد رواية «ما تبقى لكم» متنوعة بتعددية أصوات تيار الوعي ، ومن القراءات المهمة التي عالجت هذا الجانب . انظر : محمود غنايم : تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة دراسة أسلوبية ، دار الجيل ودار الهدى ، ط2 ، 1993 ، ص257-282 .

(2) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات : ما تبقى لكم ، ص 184 .

(3) نفسه ، ص 171-172 .

(4) نفسه ، ص 176- 177 .

(5) نفسه ، ص 177 .

تحطمت فيها آمالها بفقدها خطيبها اليافاوي فتحي ، الذي ضاع بضياع يافا ، فعاشت زمن العنوسة الذي يتلخص بدقات الساعة الجدارية التي ترمز إلى تابوت الموت في ظل عدم الزواج ، فتشعر بالعقم والحرمان ، فتلوم أخاها الذي ساعد على غياب الرجل الحقيقي من حياتها : «لم يدرك قط طوال عمره أن لحظة ارتطام واحدة مع رجل حقيقي ستودي بنا معا ، وأيضا بعالمنا الجميل الصغير التافه الذي أجبرنا أنفسنا على اختياره» [1] . في إطار أوهام العرض وسلب المرأة حرية اختيارها .

ولما كان زكريا هو الرجولة الساقطة اجتماعيا في الرواية ، وهو الرجل الحقيقي الذي مرغ شرفها في الوحل ، فإن هذه العلاقة المشوهة دفعت مريم إلى أن تفكر بوعي جديد في مصيرها المأساوي الذي أضحت تعيشه ، فوجدت حياتها مع زكريا أكثر سلبية وعارا من عنوستها التي هي أشرف ألف مرة من أن تكون ممرا أو وعاء لمنيه في لقاء جنسي بدا خاليا من أي معنى ، إضافة إلى أن الطفل في أحشائها بدا هو الآخر لا يستحق الحياة ، لأن أباه «ذلك النتن الكلب زكريا[2]» .

إن ضياع شرف مريم أسقط حامدا من دائرة الوهم التي عاش فيها ستة عشر عاما يوما وراء يوم ، وهو يظن أن وظيفته القائمة على حماية عرض أخته وظيفة جليلة عظيمة ، متناسيا أن قضيته الرئيسة أن يحرر وطنه المغتصب . وما دام حامد قد خرج من دائرة الواجب الوهمي المتجسد في حماية العرض بعد أن ضاعت الأرض ، فإن خروجه إلى امرأة أخرى (إلى أمه) هو بحد ذاته أكذوبة أو وهم آخر فيما لو بقي يتصورها رمز الخلاص والحماية ، لذلك يدرك أن مواجهته للحياة الحقيقية تتمثل في مواجهة عدوه في الصحراء التي تجعله لا يرى أية جدوى في أي شيء بعيدا عن هذه المواجهة مصيره الحتمي .

وعلى هذا الأساس لم يبق أمام حامد إلا الصحراء الواسعة ، يواجه فيها الجندي الصهيوني ، فتكون هذه المواجهة الخطوة الأولى تجاه تفعيل قضية الوطن التي يجدر أن تتسيد أية قضية أخرى حتى ولو كانت عرض امرأة «علما بأن بنية التوازي قوية بين مريم والأرض ، حيث إن كلتيهما مكنتا الطرف السلبي من اغتصابهما : «مريم تسمح لزكريا الخائن بامتلاكها ، والصحراء تسمح للعدو بامتلاكها ، وحامد يحبهما

---

(1) نفسه ، ص 187 .

(2) نفسه ، ص 175 .

معـا[1]» . وكان موقف حامد تجاه المرأة/ الأرض ممزقا في البداية ، ثم واضح المعالم في النهاية ، إذ كانت «الخطوة نحو الصحراء هي الحرية الوحيدة الممكنة[2]» .

يكتشف حامد في الصحراء أن عدوه الرئيس هو الجندي الصهيوني مغتصب أرضه ، وأن المعركة بينهما يجب أن تبقى قائمة حتى تحرير فلسطين ، لهذا يقرر ألا «يكمل حياته تافها ويموت تافها[3]» . فيصمم على المواجهة وقتل عدوه . وكذلك تكتشف مريم أن عدوها الحقيقي في مأساتها القائمة في الوضع الاجتماعي ليست في جسدها ، وإنما في زكريا رمز الخيانة والانتهازية ، فتقرر أن تتحداه «سوف أحكم على نفسي بالموت لو سمحت له أن يعتبرني مجرد ممر في حياته . . يبصق منه فيَّ ويمضي[4]» .

ثم تحدث المواجهة الفعلية بين مريم الأنثى الجسد وزكريا الذكر «النتن» عندما يطلب منها أن تسقط الجنين ، فيهددها بالطلاق إذا لم تسقطه : «إذا لم تستطيعي إسقاط ذلك القواد الصغير(. .) فأنت طالقة . . طالقة . . طالقة . .[5]» . وتنتهي المواجهة بينهما ، بأن يصدمها زكريا بالجدار ، فيجهض الجنين ، ثم تطعنه مريم بالسكين في موضع رجولته : «كان النصل يغوص في عانته ، فوق فخذيه مباشرة[6]» . فتحرر نفسها من عبودية الهيمنة الذكورية على طريقة تحرر المجتمع من «القيادات التي يشبه زعماؤها شخصية زكريا[7]» !!

وتنتهي الرواية بأصوات «الدق» ردا على الصمت الذي أودى بحياة «رجال في الشمس» ، إيحاء بتعميق الدلالة الترميزية التي أخرجت مريم وحامدا من وهمهما وموتهما طيلة ستة عشر عاما ، إلى الكفاح المسلح ضد زكريا النتن وأشباهه ، وضد الاحتلال الصهيوني لفلسطين ، وهذا يتحقق بالتحول من زمن الموت (دقات الساعة

---

(1) خالدة سعيد : حركية الإبداع ، ص245 .

(2) نفسه ، ص253 .

(3) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات : ما تبقى لكم ، ص 201-202 .

(4) نفسه ، ص 207 .

(5) نفسه ، ص 229 .

(6) نفسه ، ص 230 .

(7) إبراهيم خليل : قراءة جديدة في رواية ما تبقى لكم ، المعرفة ، م11 ، ع159 ، 1975 ، ص 159 .

الرتيبة)إلى زمن الثورة(دقات الخطوات في الصحراء) ، هذا الزمن الذي أنتج في نهاية الرواية حرية مريم بموت زكريا المتوحد مع زمن الموت ، وحرية حامد بخطواته التي تتحكم بترصد الجندي الصهيوني بكل قوة وذكاء استعدادا للمواجهة على أرض تعشق عاشقها الفلسطيني رمز الطهارة ، وترفض مغتصبها الصهيوني رمز الدنس ، فكانت صورة الأرض «كائنا حيا ، تتمدد وتتنفس ، وتمتلئ بالحيوية والحركة ، تتضامن مع الذي يدق بخطواته الواثقة صدرها ، إذ لا مفر أمامه من تقبيلها والالتحام بها رغم ما تحمله من رعب[1] » .

هكذا تنشأ حركية الثورة الجديدة التي انتابت الفلسطيني(مريم وحامد) بعد ستة عشر عاما من الموت ، لتبدأ الحياة الجديدة بولادة مريم «خارج ذلك النعش المعلق فوق الجدار : تدق في جبيني إصرارها القاسي الذي لا يرحم ، تدق فوقه هناك قطعة من الموت . تدق . تدق . تدق[2] » ، حيث تتوحد مريم مع الصحراء في الاحتفال بخطوات حامد الثائر ، فتتمرد خطواته على سكون خطوات «رجال في الشمس» بوصف الرجال فيها ماتوا ، لأنهم لم يدقوا جدران الخزان ، فجعلوا الموت المتمثل بأبي الخيزران فاقد الرجولة المشابه لزكريا النتن يحملهم جريمة موتهم ، مخاطبا جثثهم : «لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟لماذا لم تقولوا؟لماذا؟[3]» .

تبدو المفارقة الثقافية الترميزية بين المرأة في «رجال في الشمس » والمرأة في «ما تبقى لكم » تعني الانتقال من الفردية إلى التبشير بالجماعية الثورية ، ومن السلبية (العرض) إلى الإيجابية(الأرض) ، خاصة أن الوعي الذكوري الذي همش المرأة ، ما

---

(1) أحمد أبو مطر : الرواية في الأدب الفلسطيني ، ص248 .

(2) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات :ما تبقى لكم ، ص 233 .

(3) غسان كنفاني :الآثار الكامل ، المجلد الأول :الروايات :رجال في الشمس ، ص 152 . ويعلق فضل النقيب على هذا السؤال بقوله : «لقد كان سؤالا غبيا ، فمما لا شك فيه أن الثلاثة قد دقوا جدران الخزان ، وصرخوا ، واستنجدوا ، وفعلوا كل ما في طاقتهم ، ليحتفظوا بالرمق الأخير ، فتلك ما يفعله كل إنسان ، متشبث بالحياة . لقد مات الثلاثة اختناقا ، لا لأنهم لم يدقوا جدران الخزان ، بل لأنه لم يكن هناك من يسمعهم . وإذا كان هناك من سمعهم ، فإنه لم يكلف نفسه عبء نجدتهم» انظر : فضل النقيب : هكذا تنتهي القصص ، هكذا تبدأ ، انطباعات شخصية عن حياة غسان كنفاني وباسل الكبيسي ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، 1983 ، ص44 .

هو في نهاية المطاف إلا خرافة واهية ، ولا بد في النهاية من ولادة البطل الذي يخوض كفاح البحث عن أمه / وطنه ، وولادة البطلة القادرة على حماية ذاتها . وليس قصد كنفاني في كل الأحوال أن يدافع عن شرف المرأة[1] ؛ لأن الفهم الحقيقي للرواية يعني الثورة والدفاع عن الأرض ، أو كما يرى روجر ألن ، مقاومة العدو الذي حط من قدر العائلة على المستويين العام والخاص[2] .

فسقوط مريم يدل على العبث والوهم الذي مارسه الذكر لحماية الأنثى/ العرض ، في حين تقاعص الذكر عن حماية أرضه المغتصبة . ويكفي أن تكون هذه الفكرة أهم عناصر نجاح هذه الرواية وديمومتها بوصفها تنتج علاقة الإنسان بالأرض والعرض ، إذ يجب أن تكون الأرض قبل العرض ، لأن التفريط في الأولى هو التفريط عينه في الثانية وليس العكس . فالاحتلال هو السبب المباشر في ضياع الأرض ، وبالتالي في ضياع العرض ، وتشريد الناس ، وموت سالم الفدائي ، وسقوط زكريا ، وموت الأب ، وضياع الأم ، وتحقق المصائب والآفات كلها في المنفى . وأن الحلم الذي يسعى إليه حامد في جمع شمل عائلته «سأتزوج حين أجمع العائلة من جديد في بيت أفضل من هذا الجحر القميء[3]» ، لن يتم إلا بتحرير الأرض من الاحتلال . وبناء على هذه التيمة المركزية تدعو الرواية بطريقة رامزة إلى صياغة الكفاح المسلح في سياق الثورة الاجتماعية لمحاربة المحتل الصهيوني ، وإلى تجاوز المصائر الذاتية الوهمية المستنزفة للحياة في شتوتها الفردية التي يصعب أن تجد حلولا شافية لها بعيدا عن استرجاع الأم/الأرض .

وكما استطاعت مريم أن تنتصر في معركتها ضد زكريا عندما أعطيت حريتها الاجتماعية ، وأن تحقق أكثر مما كان يطلبه حامد منها لغسل العار ، فإنه كان بإمكانها أن تكون أقوى من جسدها الذي اختزلت فيه ، لو تركت منذ البداية أن تمارس حياة الحرية والمسئولية ، فحامد نفسه يعد سببا فيما عانته من سلبيات عندما جعل مهمته حجبها عن الآخر ، لتصبح غير مجربة ، وغير قادرة على أن ترسم مصيرها بنفسها ،

---

(1) عز الدين المناصرة ، مقدمة في نظرية المقارنة ، ص221 .

(2) روجر ألن : الرواية العربية (مقدمة تاريخية ونقدية) ، ترجمة منيف ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1968 ، ص 116 .

(3) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات :ما تبقى لكم ، ص 198 .

فكان سقوطها سهلا بعد أن اصطدمت بأول رجل تعرفت إليه عن طريق حامد الذي تنفست الحياة من خلاله وبطريقته الخاصة، لا كما تريد هي : «ما الذي كنت تعتقده يا حامد المسكين؟أن يظل الحراث محرما على هذه الأرض الخصبة؟ أن أصرف حياتي أمام سروالك المعلق، أستوحي فيه رجلا من يافا اسمه فتحي، كان يحضرٌ بصمت وكبرياء مهرا يليق بابنة أبي حامد؟لقد ضاعت يافا أيها التعيس، ضاعت، ضاعت، وضاع فتحي، وضاع كل شيء[1]»، وفي هذا الكلام إدانة للذكورة المضطهدة للمرأة والخانقة لقدراتها، وفي الوقت ذاته يشير إلى اعتبار ضياع مريم وكل ما حولها يسير متوازيا مع ضياع الوطن.

***

«ما تبقى لكم عنوان موح، يصوغ في المقام الأول شخصية مريم / العذراء بعد النكبة، والشخصيات الأخرى تدور حول هذه الشخصية المحور، ابتداء من الخالة العوض عن الأم التي توصي حامدا أن يعجل بزواج أخته لشعورها بخطورة عنوستها، ومرورا بحامد الذي يحرس هذه الأخت العذراء ليزوجها زواجا شريفا كما يدعي، ثم مرورا بالأم التي شكل غيابها نقطة ضعف ووهم وأمل للإنقاذ في شخصيتي مريم وحامد.. ونهاية بزكريا الذي عرف كيف يفتك بالجوهرة المحصنة ليجبر حامدا على أن يزوجها له بلا ثمن، وباغتصاب فلسطين السبب الأول لما يحدث في حياة الفلسطيني من مآس.

ومن الناحية الاجتماعية غير الرمزية لم يكن بإمكان حامد أن يغسل عاره بعد أن ضاعت قيم الشرف بسقوط الأرض بأيدي المحتلين، لذلك رحل، ولم يكن بإمكان زكريا سوى أن يقتل الجنين الذي في بطن مريم، لأنه يريدها جسدا يفرغ فيه كبته وشهوته. وماذا بإمكان خالتها قبل موتها، أو أمها الغائبة، أن تفعلا غير الحث على تزويجها للتخلص من عبئها، فتنتهي من مسئولية عنق رجل محرم إلى عنق الزوج؟ ثم أليست هذه الصياغات الموتورة المتضخمة في الدفاع عن العرض هي أكثر ضياعا في ظل نسيان الوطن متمثلا بالأرض العرض الأكبر للإنسان؟

إن ما فعلته مريم بزكريا النتن، وما اتخذه حامد من فاعلية تجاه تحرره من قيوده الواهمة(حراسة العرض)، هو الذي جعل الرواية ممتلئة بالرموز الدافعة إلى التحرر

---

(1) نفسه، ص 194-195.

الثقافي والاجتماعي من قيم الأوهام عن طريق التحول إلى الكفاح المسلح بالسكين في يدي مريم وحامد ، بوصف السكين المطهر من دنس السقوط للشعب كله ؛لأن «سقوط مريم هو كناية عن سقوط الشعب ، مثلما هو نتيجة له . وانتصارها على زكريا هو تحرير هذا الشعب من دنس السقوط وامتلاكه لإرادته[1] » .

***

إن الروايات الأربع لكنفاني : «رجال في الشمس» و«ما تبقى لكم » و«عائد إلى حيفا » و«أم سعد » تعد حلقات مترابطة في سلسلة واحدة . والموضوع الرئيس الذي يربط بينها تصوير حياة الفلسطيني ذكرا وأنثى في ظل وعيه المغيب الذي يحول بينه وبين العمل على تحرير أرضه !! هكذا ولدت «ما تبقى لكم» بوصفها سؤالا مصيريا له إجابة وحيدة ، وهي : «ما تبقى لكم سوى الذل والعار والفقر والضياع ، فتحركوا فلن تخسروا شيئا ، لأنه لم يعد هنالك شيء تخسرونه[2]» ، وبالتالي لم يبق إلا الصراع ، صراع حامد مع العدو الصهيوني ، دنس الأرض ، وصراع مريم مع العدو الاجتماعي الداخلي زكريا النتن ، دنس العرض ، وفي هذين الصراعين تكمن حركية التكامل الذكوري والأنثوي في طقوسية الصراع في الرواية ، وخاصة صراع حامد من أجل الأرض التي يكتشف أنها حبيبته ، ويكتشف رجولته من خلال علاقته بها ، فيعانقها مدركا أن وجوده لا يكتمل بعودته إلى أمه الحقيقية الغائبة ، «وإنما في التصاقه بالصحراء ، بالأرض ، ودفاعه عنها ، وعندها فقط يكتمل وجوده ، وتتكامل شخصيته[3]» . وبالتالي لا يضيع عمره هباء ووهما في حراسة عرض أخته الذي افترسه زكريا «رمز القيمة السلبية في الأمة[4]» في ربع ساعة ؛ نتيجة لعدم إيمان الذكور بضرورة تحصن المرأة الذاتي ضد أعدائها ، وأن تختار بناء تصرفاتها في الواقع الاجتماعي بحرية نسبية .

كان على حامد أن يتوجه إلى الصراع مع عدوه الصهيوني منذ النكبة ، وكان على البيئة نفسها أن تعطي لمريم حرية المواجهة وحماية الذات داخل البنية

---

(1) يوسف سامي اليوسف : غسان كنفاني ، رعشة المأساة ، ص35 .

(2) جمال بنورة : دراسات أدبية ، ص33 .

(3) طلال حرب : قراءة جديدة لرواية ما تبقى لكم ، مجلة الآداب ، ص28 .

(4) رضوى عاشور : الطريق إلى الخيمة الأخرى ، ص 78 .

الاجتماعية ، لأن بإمكانها أن تكون واعية مثقفة متحررة من عقدها الجسدية . ومن هذه الرؤية التحريضية أنتجت الرواية مغزاها الجمالي الترميزي المتكئ على الواقعي في الحياة الفلسطينية بما يحمله من تهميش للمرأة ، وخنقها في الدور الذكوري بأوهام حماية العرض ، بما يعني انهدام هذه القيم الزائفة في لحظات قد لا تتجاوز الدقائق ، كما حدث مع مريم بوصفها رمزا للعرض وأوهامه ، لا بوصفها إنسانا له قدرات فاعلة في المجتمع .

وخلاصة القول أن رواية «ما تبقى لكم» ولدت «إرادة الأنثى (مريم) التي جعلت السكين تغوص في جسم الخيانة ، هازئة بالشهوة ، ودفء الحب . وإرادة الذكر(حامد)الذي وقف وقفة الند أمام خصمه متمتعا بإرادة جديدة[1]» ، هي إرادة الثورة التي بإمكانها أن تطهر عرض الفلسطيني وأرضه من الدنس المتمثل في زكريا الفلسطيني ، والجندي الصهيوني معا .

رابعا : الحب والجنس :

لم يشغل موضوع الحب جانبا أساسيا في روايات كنفاني الرئيسة : «رجال في الشمس» ، و«ما تبقى لكم» ، و«عائد إلى حيفا» ، و«أم سعد» ، إذ تقوم العلاقات العاطفية فيها داخل العلاقات الزوجية . في حين اهتمت بعض أعماله القصصية القصيرة ، وكذلك رسائله إلى غادة السمان بهذا الجانب[2] ، لكنها ليست من ضمن مصادر بحثنا .

أما الجنس الأكثر إرباكا لأي قاص فلسطيني ، فقد وظف رمزيا ، كما لاحظنا سابقا ، في روايتي «رجال في الشمس» و«ما تبقى لكم» ، ثم شغل العلاقة الرئيسة بين الرجل والمرأة في رواية «الشيء الآخر» ليشكل بدوره أحد العوامل الرئيسة التي جعلت الباحثين يتجاهلون هذه الرواية في دراساتهم عن كنفاني .

---

(1) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات ، مقدمة إحسان عباس ، ص25 .

(2) انظر : مصطفى عبد الولي : غسان كنفاني ، ص 59–101 .

أ . في الروايات غير المكتملة :

نجد في روايات كنفاني غير المكتملة بعض قضايا الحب والجنس ، فلو توقفنا بداية عند «العاشق» نجدها تشير إلى أن العشق فاعل في حياة البطل «عبد الكريم» أو«قاسم» أو «حسنين» أو «الشيطان» ذاته المطارد في عهد الانتداب الإنجليزي على فلسطين . وقد حلت الأرض محل المرأة في حياة «العاشق» ، لذلك لم يستطع الكابتن الإنجليزي «بلاك» أن يقبض عليه ؛بسبب قوة العلاقة التي تربط بينه وبين أرضه المغتصبة . يقول «بلاك» : «أقول لنفسي وأنا عائد مع الخيبة والمرارة والتعب إن الأرض ذاتها هي المتواطئة والشريكة ، وإنك كي تقبض على عبد الكريم عليك أولا أن تلقي القبض على الأرض[1]» . كما أن العلاقة الحميمة بين العاشق وفرسه تشابه العلاقة بين العاشقين ، بحيث يصبح جمر النار الذي وطأه هذا العاشق ، فلفت أنظار الناس إليه أهون من نار العشق ، «إن نار العشق التي تكويه من الداخل أشد حرارة من النار التي داس عليها ، ولذلك لم يحس بها . إنه عاشق[2]» ، فصار اسمه لديهم «العاشق» .

لم تكتمل رواية «العاشق» ، فتوقفت في اللحظة التي يلتقي فيها العاشق بزينب ربيبة الشيخ عباس الذي وجد في ظهور حسنين (العاشق) فرصة كبيرة ليزوجه إياها بعد أن استشهد أبوها وهي صغيرة في الجبال ضد الإنجليز وضاعت أمها في سجونهم . قال له : «سأعطيك زينب .. إن نويت على الخير[3]» .

وتنتهي الرواية بالفقرة التالية على لسان العاشق : «كنت أتوقع أن يحدث كل شيء ، تلك اللحظة ، إلا أن أسمع الحاج عباس يلفظ تلك الجملة بهذه البساطة ، وكأنما من وقع اللطمة المفاجئة طار بصري إلى زينب دون إرادة مني فاستدارت منتفضة وهرولت صوب الباب ، ولكنني ، في أقل من اللحظة ، لمحت وجهها ورأيته جميلا حقا .. [4]» .

قرر الحاج عباس التخلص من زينب عن طريق أي زواج ، بعد أن رأى جسدها

---

(1) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات ، العاشق ، ص447 .

(2) نفسه ، ص428 .

(3) نفسه ، ص 464 .

(4) نفسه ، ص467 .

الأنثوي ظاهرا : «كانت زينب قد كبرت فجأة في بيتي ، انبثق جسدها على حين غرة تحت ثوبها ؛ كأن الأمر قد تم بين العشية والصباح[1]» . لذلك وجد العاشق «الرجل المناسب[2]» ، فعرض عليه أن يتزوجها بوصفه أحد الفلاحين الغرباء ، الذين يعيشون دون «ظهر» يسندهم ، فيزواجه يسند زينب وتسنده . هنا يتجسد الموقف الاجتماعي الذي جعل الشيخ عباس يختار العاشق المقطوع من شجرة ليكون زوجا لربيبته ، لأنها ليست ابنته ، كما أن والدها الشهيد وأمها المسجونة لن يشفعا لها فيحسنا من وضعها الاجتماعي الذي لم يتجاوز دور الخادمة .

ربما لو اكتملت الرواية ، لأوجد كنفاني رؤية ثورية قيادية في سياق هذين البطلين(العاشق وزينب) ، حيث يمكن أن يعري من خلالهما القيم الإقطاعية التي استخدمت أبناء الثوار بوصفهم خدما . إضافة إلى أن رواية «العاشق» تعد من أهم روايات كنفاني احتواء للكثير من الدلالات المهمة عن العشق[3] للأرض والفرس والمرأة .

هل يمكن أن نحدس بالنهاية ؟ ربما نستطيع أن نقيم علاقة عشق حقيقية بين العاشق وزينب ، بما يكشف عن بناء علاقة اجتماعية جديدة بين أفراد طبقة الفقراء في مواجهة الاستعمار الإنجليزي وحلفائه الإقطاعيين .

***

وفي «برقوق نيسان » بطولة نسوية رمزية تشغلها «سعاد»[4] مناضلة فلسطينية جميلة بملامح قاسية ، خاضت تجربة تأسيس أول خلية فدائية بقيادتها عام 1962 .

كان بإمكان هذه الرواية أن تقدم النموذج الكنفاني الوحيد لبطولة المرأة الإنسان ولإمكانياتها الثورية والثقافية في المقاومة الوطنية الفلسطينية ، خاصة أن سعاد هذه

---

(1) نفسه ، ص455 .

(2) نفسه ، ص 455 .

(3) يمكن النظر في دلالات الرواية والعشق :عبد الرحمن بسيسو :استلهام الينبوع ، ص211-232 .

(4) البطولة الفعلية في الرواية هي للعجوز «أبو القاسم » والد الشهيد قاسم الفدائي ، وليس إشارتنا إلى بطولة سعاد إلا من خلال حواشي الرواية ، ومن جهة إعطاء دور فاعل لهذه الشخصية فيما لو اكتملت الرواية . انظر قراءة لبطولة «أبو القاسم» : عصام محفوظ : دفتر الثقافة العربية الحديثة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط1 ، 1973 ، ص146- 151 .

يسارية جربت عدة أحزاب وتنظيمات تقدمية بعثية وشيوعية ، ووجدت نفسها أخيرا مقتنعة بالانتماء إلى الفرع الفلسطيني (شباب الثأر) من حركة القوميين العرب ، حيث شاركت في الكفاح المسلح داخل الأرض المحتلة ، مؤكدة على أن أسلوب حياتها سيختلف عن أسلوب حياة أمها التي تصفها بقولها : «ماذا كانت تفعل أمي طوال عمرها ، تشتغل بالصنارة وتفني عينيها كي تبدو طاولة أبي طاولة محترمة أمام ضيوفه[1]!» .

وكان من الممكن أيضا أن يقدم لنا كنفاني سياقا مهما عن علاقة «سعاد» العاطفية بالآخر الرجل في سياق الثورة وفي سياق الواقع الاجتماعي ، لكن ابتسار هذه الرواية حجب هذا السياق .

والطريف في هذه الرواية أن صورة الأرض في أجواء بطولة المرأة اختلفت ، حيث ماثلت جسد الرجل (الشهيد قاسم) ، لذلك كانت بداية الرواية تشابه بين الأرض وجسد الشهيد الذي قتلته رصاصات جنود الاحتلال : «عندما جاء نيسان أخذت الأرض تتضرج بزهر البرقوق الأحمر وكأنها بدن رجل شاسع ، مثقب بالرصاص[2]» . وفي صورة أخرى : «بدن الأرض مثل بدن رجل مثقب بالرصاص ، يتضرج بزهر البرقوق ، ويكاد المرء يسمع نزيز الدم يتدفق من تحته[3]» . فإن كانت الأرض- كما لاحظنا في الروايات السابقة - تماثل جسد المرأة في تصور أبي قيس في «رجال في الشمس» أو تصور حامد في «ما تبقى لكم» أو في علاقة العاشق بها في رواية «العاشق» ، أو في العلاقة الحميمة بين أم سعد والأرض ، فإنها في رواية «برقوق نيسان » تماثل جسد رجل مغطى بدمائه ، حيث يقطف منها والد الشهيد «قاسم» ورد الحنون الأحمر (دم الشهداء) ، ويقدمه نهاية كل شهر لسعاد رفيقة ابنه ، للتأكيد على التلاحم بين الفلسطيني وأرضه بغض النظر عن جنسه .

وتدل فاعلية سعاد في الرواية على أن المرأة لم تعد موضوعة للحب والجنس والحماية أو الاستغلال ، فهي هنا ثائرة ، تمتلك حريتها ، وتسكن في بيت لوحدها ، تلتقي بالثوار ، وتقودهم في معركة المواجهة . وبالتالي لم يعد الجنس وما يفرضه من

---

(1) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات ، برقوق نيسان ، ص590 .

(2) نفسه ، ص 581 .

(3) نفسه ، ص585 .

جسدية معوقا ، يحطمها ويحجبها عن خوض أعقد بنى الحياة متمثلة بالثورة المسلحة . كما أن تحول المرأة إلى شخصية فاعلة من خلال الثورة يفترض تحول الرجل في حياتها إلى أرض مفعولة تنتظر من يحررها من قيودها ، حتى وإن كانت شخصية الأرض متمثلة في شخصية الشهيد قاسم .

لعل ذكورية البطل الثوري/سعد وسعيد في رواية «أم سعد» ، هي التي دفعت كنفاني فيما بعد إلى أن يكتب «برقوق نيسان» ، فيجعل بطولتها الرمزية للفدائية سعاد ، كنوع من أنواع التكفير الجمالي عما حدث في «أم سعد» ، لأنه مهما قيل عن أهمية رواية «أم سعد» في طرح بطولة المرأة ، فإن هذا الطرح يعد ثانويا قياسا للاحتفال بشخصيتي سعد وسعيد الفدائيين على حساب أمهما «أم سعد» ، أو على حساب إغفال أن يكون لهذه الأم بنت تماثل سعدا أو سعيدا في الانتماء إلى الثورة .

***

أما «الأعمى والأطرش» فتصور شخصية أرملة الشهيد «زينة» التي تكد لتربية أطفالها ، لكنها تقع فريسة لمصطفى أحد مسئولي التنظيم الفلسطيني(جماعة الطق طق)والإغاثة ، فيستغلها جسديا ، ولا نراها إلا باكية ، أو صارخة تندب عرضها الضائع على يديه حين خدعها : «تبكي وتضرب رأسها على الحائط ، وقالت إنها خدعت ، وأخذت تردد كلمات باكية » أولادي . تعبي . عرضي! عرضي! عرضي![1] » . إذ حذف مصطفى إعاشة ولدين من أولادها لما عرف أنها تعمل خادمة ، ووعدها أن يعيد إليها الإعاشة ، مستغلا جسدها تحت طائلة العوز الشديد للخبز .

ويتوقف كنفاني في روايته هذه في اللحظة التي فكر فيها الأطرش أن ينتقم لزينة ، فيستل عمر مصطفى «من عروق رقبته[2]» أو أن يدفعه إلى أن يتزوجها سترا لعرضها . فهو أدرك أن ما يفعله «مصطفى» لا يعدو أن يكون استغلالا ، خاصة أنه من أكثر المدافعين عن كرامات الولي عبد العاطي المتجسدة بقبره والشجرة ، مما ضيع الناس في المخيم بعد ضياعهم في النكبة .

قصت «زينة» حكايتها على الأطرش فتأثر كثيرا ، رغم أنه لم يسمع حرفا واحدا

---

(1) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات ، الأعمى والأطرش ، ص516 .

(2) نفسه ، ص575 .

مما قالت ، لكنه فهم أن مصطفى هو السبب في مأساتها ، وأن الولي عبد العاطي يشارك مصطفى في تكريس المآسي والخرافات بين الناس ، فهما المعوقان اللذان يكبلان حياة الفلسطيني الاجتماعية في مخيمات اللجوء ، وبالتالي كان «تدمير قبر الولي ، والتصدي لمصطفى ، وتوعية جموع اللاجئين ، تشكل كلها وحدة عضوية لا تنفصم[1] » . وعلى هذا الأساس من الوعي ستحل مشكلة زينة/ المرأة ، عن طريق تصفية أعداء الثورة .

قدمت شخصيتا زينب و زينة في روايتي «العاشق» و«الأعمى والأطرش» إشارتين عابرتين عن استغلال المرأة في الحياة الاجتماعية التي تتأثر كثيرا بالأوضاع السياسية السائدة ، فقد استغلت كل منهما بوصف زينب ابنة شهيد ، وزينة أرملة شهيد ، في الخدمة المجانية عند زينب ، أو في الجنس غير الشرعي عند زينة ، بسبب ظروف النكبة التي غيبت الرجل الحامي من حياتيهما ، فاستغلهما الآخر الإقطاعي أو الانتهازي . على عكس ذلك ظهرت سعاد الثائرة التي أسست خلية فدائية ، فهي مناضلة مثقفة ، لا تختلف في امتلاك حريتها عن أي رجل مثقف مناضل!!

ب . الشيء الآخر (من قتل ليلى الحايك) .

لم يهتم دارسو كنفاني بهذه الرواية ، فعدوها نصا «شاذا فوق الأرض التي أنبتت غسان كنفاني روائيا[2] » وأسقطوها من ببليوغرافيا مؤلفاته[3] . والسبب انشغال هذه الرواية بالعلاقات الجنسية غير الشرعية ! بوصفها موضوعا غريبا عن شخصية كنفاني

---

(1) عبد الرحمن بسيسو : استلهام الينبوع ، ص 355-356 .

(2) فاروق وادي : ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية ، ص51 .

(3) انظر على سبيل المثال : الفاربي عبد اللطيف وشيكر أبو ياسين : العالم الروائي عند غسان كنفاني من خلال رجال في الشمس ، ص18 .

الذي أسس لرواية المقاومة في الكتابة السردية الفلسطينية[1] .

لكن نشر غادة السمان لرسائل كنفاني إليها عام 1992 ، بما فيها من خصوصيات عاطفية ، ولدت الآراء المتناقضة في التأييد والمعارضة[2] ، بحيث فتحت الباب على مصراعيه لإعادة قراءة الهامشي (العاطفي والجنسي) في كتابات كنفاني المختلفة ، فوجد بعض النقاد في علاقة كنفاني بالمرأة أنها علاقة ثابتة ورئيسة ، وأنه : «منذ وقت مبكر يحلم في شخصيات أعماله الأدبية بالمرأة القوية - اللاممتلكة - المتمردة على الرجل الراهن[3]» .

إن صالحا بطل رواية «الشيء الآخر» محام أحب زوجه ديما «الحبيبة الرائعة» كما يسميها[4] ، وهي تحبه ، بل يزداد حبها له كلما أنقذ حياة موكليه ، فتنام معه وكأنها تنام «مع إله من نوع نادر بعث الناس فجأة إلى الحياة[5]» .

---

(1) وفي ظننا يمكن إيجاد شبه علاقة خفية بين الجريمة موضوع هذه الرواية وبين الجريمة الصهيونية في فلسطين ، إذ المهم في النهاية كما تصل الرواية إلى ذلك ، هو أن القضاء أعمى ، لأنه يعطي الحق لمن تكون قصته منطقية ، لا واقعية ، حيث يظهر الموقف الإسرائيلي دائما هو المبرر عالميا لأنه الأكثر منطقية ، والقانون الدولي لا تهمه الوقائع الإجرامية التي تفعلها الصهيونية في فلسطين ، وإنما الذي يهمه هو تبرير الفعل والدفاع عنه ، فكما أصبح صالح الذي اغتصب المرأة بريئا والمرأة هي المجرمة ، أو أصبح هو نفسه القاتل والقاتل الحقيقي طليقا ، فإن حال الصهيونية في فلسطين لا تختلف عن ذلك كثيرا من وجهة نظر القانون الدولي الذي يبرر أفعال إسرائيل على اعتبار أنها منطقية الحماية الذاتية لا الإجرام .

(2) انظر عن إشكالية الرسائل بين التأييد والمعارضة :مصطفى الولي :غسان كنفاني ، تكامل الشخصية واختزالها ، ص 103-145 ويلخص الباحث رأي النقاد المعارضين للرسائل بقوله : «رجل أسطوري من خارج الحياة ، لا يحق له الحب ولا الحرية ولا العيش كما هو واقع الحياة . وامرأة تلفقت بكيدها وشرورها زلة رجل تصدعت أسطوريته وعظمته في لحظة ضعف أمامها ففتكت به حيا ، وعاشت على أمجاده بعد موته ، وكلاهما مدان . أما إدانة المرأة فهي الأشد والأعنف انسجاما وواقع التقاليد في المجتمع ، ثم ترسيخا للوعي السائد!» ، ص 142 .

(3) مصطفى الولي : غسان كنفاني تكامل الشخصية واختزالها ، ص 97 .

(4) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات ، الشيء الآخر ، ص617 .

(5) نفسه ، ص619 .

وفي الوقت نفسه يقيم صالح علاقة شهوانية جنسية مع «ليلى الحايك» صديقة زوجه التي تحب زوجها «سعيد الحايك» والذي يحبها هو الآخر إلى حد الجنون ، لتصبح العلاقة بين صالح وليلى إشكالية كبيرة تتعقد في ظل علاقتين زوجيتين مستقرتين منسجمتين ممتلئتين بالحب . ثم تقتل ليلى في ظروف غامضة ، ويكون صالح هو المتهم الوحيد بقتلها ، للتأكيد على أن المصادفة تلعب دورا كبيرا في ترتيب الأحداث ضده ، فتجره إلى حبل المشنقة بعد أن واجه بالصمت جلسات المحكمة خوفا من الفضيحة ؛لأن إنقاذ حياته يعتمد على أن يعترف بالعلاقة الجنسية غير الشرعية التي ستدمر العائلتين .

من هنا يكتب صالح الرواية في صيغة اعتراف يكشف فيه علاقاته الجنسية مع ليلى الحايك ، ويوصي بتسليم الاعتراف لزوجه بعد إعدامه ، حيث تبدأ الرواية من نهايتها المتمثلة بقوله : «أنا لم أقتل ليلى الحايك . . أقولها لك أنت يا ديما الحبيبة الرائعة . وأقولها لكم جميعا أيضا [1]» . وتقف الرواية عند قوله قبل صفحتين من نهايتها : «إنـي أمنحك هذه الأوراق يا زوجتي الحبيبة ، لتتصرفي فيها كما تشائـــين [2]» ، أي بعد موته شنقا .

ولعل أهم ما في هذه الأوراق أن صالحا لم يقتل ليلى الحايك ، وأن ما بينهما لا يتجاوز خيانة زوجية من الصعب الإعلان عنها أمام الآخرين ، محيلا القاتل إلى مجهول : «شيء آخر هو الذي قتل ليلى الحايك ، شيء لم يعرفه القانون ولا يريد أن يعرفه . . شيء موجود فينا ، فيك أنت(ديما) ، فيّ أنا ، في زوجها ، وفي كل شيء أحاط بنا جميعا منذ مولدنا[3]» . وهذا الشيء/ الوحش الغامض جعل الرواية تبدأ مغلقة وتنتهي مغلقة ، وهي تبحث ، على الطريقة البوليسية ، عن الشيء المجهول الذي هو السبب في مقتل ليلى الحايك ، وجر عشيقها إلى حبل المشنقة .

اعتقد صالح أن الفكاك من العلاقة الجنسية بينه وبين ليلى الحايك بعد أن توطدت هذه العلاقة أن يموت أحدهما ، ولأنه يريد ليلى وزوجه معا ، ولا يريد أن يترك أيا منهما ، فقد فضل أن تكون ليلى التي «تتوقد باهتياج مثير ، وليس بوسع الرجل

---

(1) نفسه ، ص 617 .

(2) نفسه ، ص759-761 .

(3) نفسه ، ص619 -620 .

العاقل أن يمنع نفسه من التفكير بها كعشيقة[1]» جثة ، ليتخلص من العلاقة الجنسية التي غدت تخيفه من زاوية إمكانية تحولها إلى حب وفضيحة ، حيث علاقته بها في البداية لم تتجاوز الشهوة التي دفعته إلى امرأة غير زوجه .

وهنا يهاجم صالح القانون الذي لم يدرك كينونة الحب التي لا تعني الإخلاص لزوجة أو زوج ، بقدر ضرورة أن تمارس المرأة أو الرجل الجنس مع غير زوجها أو زوجه في سياق علاقة عشق شهوانية أخرى غير العلاقة الزوجية ، ليتسنى لها أن تدافع عن أنوثتها أمام زوجها الذي تحبه حقا ، كما يتسنى له أن يجدد حبه لزوجه «لأن الحقيقة الوحيدة في العالم - كما يقول - ليست القانون ، وإنما النساء ، فالاقتصار على المرأة الواحدة ، كما يعتقد ، تكريس للعادة في الحب والجنس ، وهو ضد هذا التكريس لصالح بناء تعددية العلاقات : «إننا حين نحب زوجاتنا وعشيقاتنا ، فإن كمية الفراش في حبنا لهن تصبح كمية صغيرة ، ونحن حين نذهب إلى الفراش مع امرأة أخرى فإننا لا تعطيها حبا ، ولكن نعطي أنفسنا اكتفاء من نوع لم يعد من اليسير الحصول عليه في فراش الزوج والزوجة . ليلى الحايك لم تحبني ، وأنا لم أحبها ، وقد ذهبنا إلى الفراش تحت دافع من المصادفة والاشتهاء والتغيير ، ونحن لم نستعمل في علاقتنا حصة زوجها منها أو حصة زوجتي مني ، ولكننا استعملنا القوة الفائضة التي أفرزتها المصادفة والشهوة خارج طوق العادة[2]» .

هذه العلاقة التي شكلت محور رواية «الشيء الآخر . . » انبثت ، كما نعتقد ، في رسائل كنفاني بعد ذلك إلى غادة السمان ، فكل الرسائل تشير بطريقة أو بأخرى إلى هذه الحقيقة[3] ؛ أي حقيقة المعاناة التي عاشها كنفاني بسبب ازدواجية العلاقة التي حيرته بين زوجه «آني كنفاني» وغادة السمان .

رأى صالح أن الجنس بين الزوجين يتحول مع الزمن من المغامرة إلى الواجب ، وأنه لا بد من «الخيانة الزوجية » لجعل الزوجة معنى متجددا ، على أساس أن الزوجة «قيمة اجتماعية رائعة ، ولكن كي تظل أنثى يتوجب علينا أن تعرفها أقل ، وكي

---

(1) نفسه ، ص 633 .

(2) نفسه ، ص 654 .

(3) انظر :حسين المناصرة : التناص بين الرسائل إلى غادة السمان والرواية عند غسان كنفاني ، صوت الشعب ، عمان ، العدد 4039 ، 21 تموز 1994 .

تجعلها تتوقد أكثر يجب أن نحولها كلما مضت إلى الفراش ، إلى امرأة أخرى امرأة ثانية[1] » ، ولا تصبح امرأة إلا بمضاجعة غيرها ، على اعتبار أن الزوج شهواني بطبيعته يريد التعددية ؛أي «أن كل زوج يطوي نفسه على قرار عميق بأن ينام مع كل نساء العالم إذا استطاع ذلك[2]» .

من هنا تشكل ليلى الحايك بالنسبة لصالح ضرورة لتعميق صلته بزوجه ، فهي من وجهة نظره الوجه الآخر غير المعروف للناس ، امرأة جميلة مغامرة قوية ، وساقطة شهوانية ، وثائرة على المجتمع في علاقتها معه : «لقد تكشفت لي هذه المرأة عن بئر من الاشتهاء لا يمكن سبر غورها ، ووجدت معي فرصتها التي لا تعوض لتضحي امرأة أخرى تحقق معي في الفراش مالا تستطيع تحقيقه في أي وقت ولا مع أي إنسان»[3] . وبالتالي أصبح الخطر الذي يهدد المغامرة الجنسية الشهوانية أن ينمو الحب بينهما ، فيحل مكان الشهوة ، فيصبح أحدهما تجاه الآخر أكثر من مجرد وسيلة لتفريغ الطاقات الجنسية المكبوتة ، لأنه لا فرق بين العادة والحب في الفراش من وجهة نظره . كما أن ليلى الحايك التي لم تكن زوجة ، ولا حبيبة له ، يجب أن تبقى مصادفة جنسية أو ساقطة تختزل «كل النساء[4]» ، في مغامرتها الجنسية معه ، بل إنها جعلت جسد زوجه دبما مثيرا وجديدا بعد تحطيم عادة الزواج الشرعية بهذه العلاقة غير الشرعية .

هذه هي الفكرة المحورية التي تقوم عليها الرواية بخصوص العلاقة الجنسية داخل ازدواجية الزواج والعشق ، لتصبح بقية الرواية قائمة على إشكالية التحقيق البوليسية التي تدين صالحا ، لثبوت الأدلة باستثناء الطعنة التي هي جزء يسير لا يزيد عن نصف دقيقة من مجموع الجريمة الكاملة ، وبذلك غدا صالح غير قادر على نفي التهمة ، شاعرا بأن شيئا ما هو الذي رتب له الجريمة من أولها إلى آخرها .

ويعيدنا صالح إلى حكاية حدثت له في مراهقته ، حيث اغتصب الخادمة ذات الوجه المجدور والجسد المثير ، ثم استطاع أن يبرهن على براءته أمام والديه ، من خلال

(1) غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات ، الشيء الآخر ، ص 655 .

(2) نفسه ، ص 655 .

(3) نفسه ، ص 657 .

(4) نفسه ، ص 707 .

تأكيده على قبح وجهها دليلا على أنها تكذب . لكنه بعد أن طردت الخادمة ، ندم ، ودبر لها زواجا ، وأنفق عليها وعلى ابنها الذي رزقت به . والعبرة أن جريمته ضد الخادمة كانت حقيقة استطاع أن يجعلها وهما ، في حين لم يستطع أن ينفي وهم اتهامه بقتل ليلى ، فأدين .

هل روج كنفاني من خلال بطله للخيانة الزوجية؟لا نستطيع أن نجزم بإدانته على هذه الرؤية ، لكن النهاية التي سقط فيها بطلا المغامرة بما تحمله من مأساوية تشير إلى أن ما فعلاه في إطار العلاقة الجنسية غير الشرعية لم يحمل لهما إلا العقاب ، وأن حياتيهما اللتين أنتجتا في دائرة المصادفات يجب أن تنتهيا بمصادفات عجيبة غريبة ، وكأن الشيء الآخر المجهول تلاعب بمصيريهما . لذلك كان من الضروري أن تكون الحياة أكثر وعيا ونظاما ، بخصوص رفض تعويم الجنس غير الشرعي ؛لأن في هذا التعويم بداية لعلاقات الدمار التي أجبرت البطل على أن يصمت ولا يعترف بعلاقاته الجنسية التي ستدمر العائلتين . فكان الاختيار الصعب تفضيل الموت على الفضيحة!!

إن الذي رتب القصة كلها من وجهة نظر البطل هو الشيء الآخر الغامض والمجهول ، إلا أن الرواية لم تخل من إمكانية التوقع بإعادة التحقيق ، سواء عن طريق الاعتراف(الرواية)الذي كتبه صالح لزوجه ، أم عن طريقه هو نفسه الذي ربما تنحل عقدة لسانه ويتكلم عن هذه العلاقة في اللحظة التي يجرونه فيها إلى الإعدام . والمهم أن رؤية الرواية في النهاية تشير إلى كون القانون أعمى عن معرفة الحقيقة الكاملة ، وأن القانون بالتالي ليس إلا قدرة المحامي والادعاء على التلاعب بالقضية ، وبالأدلة ، فكانت التهمة لابسة للخادمة ، رغم أنها المغتصبة ، ولابسة صالحا رغم أنه ليس القاتل ، وفي كل الأحوال تبقى المرأة هي كبش الفداء ، في صور : الخادمة ، والزوجة ، والعشيقة ، إذ كل منهن قتلت بطريقة خاصة . . والرجل لم يحكم عليه بالموت إلا لأنه قرر أن يصمت ، فلو تكلم لأنقذ نفسه وألحق الفضائح بالنساء .

إن كتابة هذه الرواية ونشرها متسلسلة في مجلة الحوادث اللبنانية عام 1966 أفضى بها إلى سياق الكتابة البوليسية ، بما فيها من ألغاز الجنس والجريمة الدافعة تجاه الإثارة على حساب الفن وجمالياته!! ومن هذه الناحية تعد هذه الرواية أضعف روايات كنفاني فنيا .

خامسا : بنية النماذج النسوية :

اتضح من استعراض صور المرأة الرئيسة وعلاقاتها بالآخر في روايات كنفاني أن ظهور المرأة كإنسان ، عموما ، كان محدود المساحة والفاعلية قياسا إلى إبراز شخصية الرجل على حساب شخصية المرأة ، ومع ذلك فإن روايات «أم سعد» و«ما تبقى لكم» و«الشيء الآخر» قدمت رؤى مهمة عن شخصية المرأة الأم ، والمرأة الجسد ، إذ يمكن إجمال نماذج المرأة وأبرز علاقاتها بالآخر في النقاط التالية :

* المرأة الأم المثالية في تفانيها وقدرتها على الإنتاج اجتماعيا ، وقد فرضت علاقات إيجابية على الواقع باعتبار أنها الرمز الإيجابي في وعي الذكورة . وتعد «أم سعد» النموذج المثالي الذي رسمه كنفاني بطريقة واقعية سحرية تتحول إلى أسطورة مثالية في الرواية الفلسطينية . والأم كما اتضح هي النموذج الأكثر فاعلية واقعا ورمزا ، ولعل هذا النموذج الإنساني في إطاره العام هو النموذج النمطي في جل الكتابة الذكورية بوصفه قيمة عليا في التعبير عن إنسانية الحياة وكدها ، ومن هذا النموذج تكتسب المرأة قدسيتها في الوعي الذكوري .
* المرأة العذراء الرامزة الضائعة بين رغبات جسدها ، وقيم عذريتها . وهي مريم في رواية ما تبقى لكم ، حيث استطاع كنفاني من خلال هذه الشخصية أن يفضح بنية الوعي الذكوري الثقافي الفلسطيني الذي جعل من قيمة العرض أسطورة تحجر على المرأة ، في حين لم يلتفت هذا الفلسطيني كثيرا ، في مرحلة ما قبل الثورة ، إلى قضاياه المصيرية ، وخاصة قضية اغتصاب أرضه ، أو قضية إعطاء المرأة حريتها الذاتية التي تجعلها إنسانا منتجا لا تابعا سلبيا . ومريم هنا هي النموذج التابع في إطار علاقة المذكر بمحارمه ، وخاصة بنسائه العذراوات كالبنات أو الأخوات المهددات بجلب العار في أية لحظة واقعا أو رمزا ، لأنهن العرض القابل للاشتعال دوما ، لذلك شكلت العذراء عبئا على كاهل الشخصية الذكورية ، ولا يتم الخروج من هذا العبء إلا بالزواج الشريف ، أو بالخلاص عن طريق موت الأنثى كتفكير ضمني ؛لذلك كان تفريط مريم بشرفها أشد وطأة على أخيها حامد من الموت ذاته ، حتى وإن وظف هذا التفريط في الرواية توظيفا رمزيا . بل إن إمكانية قتلها غسلا للعار لا تحقق خلاصا اجتماعيا ينجز الاغتسال من الدنس ، إذ يبقى العرف الاجتماعي مسكونا بالفضيحة التي تؤثر سلبا على الأسرة كلها .

* المرأة الجسد ، وهي ليلى الحايك في علاقتها مع صالح في رواية «الشيء الآخر من قتل ليلى الحايك» ، إذ نجد شخصية هذه المرأة لا تتجاوز كونها جسدا مثيرا لشبقية الرجل في علاقة جنسية غير شرعية ، لتغدو هذه العلاقة – من هذه الناحية –متمردة على العلاقات الجنسية الزوجية العادية . ونتيجة لكونها علاقة غير شرعية تحدث في الوسط البورجوازي ، فإن الموت يكون أخف من الفضيحة ، لذلك تموت ليلى الحايك ، ويحكم على عشيقها بالإعدام بتهمة أنه القاتل . ولا يبقى ظاهرا سوى قيم الشرف الزائفة التي تصف صالحا وزوجه ، وسعيدا وزوجه بأخلاقيات مثالية ، حتى لا تشك الزوجة بزوجها ، أو الزوج بزوجه ، رغم أن الفضيحة مغطاة بقشة . بينما نجد الناس لاكوا الفضيحة التي حدثت بين مريم وزكريا في الطبقة الكادحة .
* المرأة المستغلة ، بسبب ظروف خاصة ، كما حدث مع «زينة» في «الأعمى والأطرش» ، على يدي الثوري الانتهازي . وما حدث مع «زينب» في «العاشق» ، كخادمة في البيت الإقطاعي .
* المرأة الثائرة/الإنسان ، وهي سعاد في «برقوق نيسان» ، بوصفها المرأة الجديدة التي لو اكتملت الرواية ، لكانت شخصية نسوية تتواشج مع سعد وسعيد في «أم سعد» ، حيث تعد هذه المرأة النموذج المناضل المثقف الثوري المتحرر رغم كونه نموذجا مهمشا .

ولعل هذه الشخصيات النسوية بنماذجها الخمسة لخصت رؤية كنفاني للنسوية في رواياته ، وليست الشخصيات النسوية الأخرى بأكثر من أنماط واقعية للأم ، والزوجة ، والبنت ، والأرملة ، والأخت ، والحبيبة .. الخ .

فرضت الإشكالية التي حددنا من خلالها شخصية المرأة في روايات كنفاني بين الواقعي والرمزي ، طبيعة الكتابة في هذا الفصل ، إذ يمكن الحديث عن النساء في رواياته بوصفهن نساء واقعيات ، يصدرن عن رؤى واقعية امتجنت بها كتابة كنفاني ، وفي الوقت نفسه لا يجد قارئ كنفاني مندوحة عن الغوص إلى الإيحاءات الترميزية ودلالاتها المتعددة التي تستوجبها كل كتابة ذات وظيفة سياسية ، لتغدو الكتابة السردية من هذه الناحية محملة بإيقاع الواقعي نفسه بوصفه النموذج الممتلئ بواقعية غرائبية أكثر من الخيال نفسه ، حيث فكرة أن يكون الواقع أكثر خيالا من الخيال فكرة حاضرة في كتابة كنفاني الذي يقول : «أنا اعتقد أن الواقع خيالي ،

وأحيانا يكون الخيال أقل خيالية من الواقع[1]» ، وعلى هذا الأساس تنشأ رمزية المرأة الإيجابية «في كونها أما قوية حكيمة ، ومناضلة توحي بقوة الارتباط مع الأم الكبرى/الأرض ، كما يمكن أن تكون رمزا سلبيا في إطار العرض ، والجسد . .

نستنتج مما تقدم أن كنفاني لم ينجز بطولة خالصة في رواياته ، لا نسوية ، ولا ذكورية ، وإنما أنجز قيما نضالية ، وأفكارا ثورية كبيرة ، جاءت من خلالها الشخصيات علامات فلسطينية تعبر عن علاقة الشعب الفلسطيني بأرضه ، وبعدوه ، وبذاته ، وبماضيه وحاضره ومستقبله ، وبذلك تمتلئ رواياته بـ «بلورة شخصية فنية هي الشخصية الفلسطينية التي لن يغنيها عن الأرض شيء[2]» . . وفي كل الأحوال لا بد أن تتمظهر شاعرية الرؤية النضالية الثورية على حساب التعمق في بناء الشخصيات النسوية التي جاءت هامشية ، باستثناء الدور الرئيس الذي أعطي لأم سعد التي تشعرنا بأنها بوق مثقف مبرر فنيا يكشف من خلاله كنفاني معاناة الفلسطيني في المخيم وآماله الكبيرة في العودة إلى الوطن .

وعموما ، استمد كنفاني شخصية المرأة من الواقع الفلسطيني ، فأعطاها حميمية الانبثاق من الواقع الإنساني المقهور في المخيم بعد النكبة ، وهذا الانبثاق هو الذي جعل شخصية المرأة ذات أبعاد إنسانية تثير دواخل المتلقين الذين سيدركون مدى المعاناة التي يعانيها الفلسطيني في الشتات من خلال شخصيات : أم سعد ، ومريم ، وصفية ، وسعاد ، وزينة . .

والمهم في هذا السياق كله ، أن كنفاني لم يتوقف عند المرأة كامرأة عادية فحسب ، وإنما نقلها إلى دائرة الرمز ، بل والأسطورة أحيانا ، فإن كانت أم سعد واقعية مكافحة ، ومريم عانسا تتكرر في الواقع ، وليلى الحايك امرأة بورجوازية مغرية جسديا . وسعاد ثائرة ، وصفية ربة بيت فطرية في عواطفها وآرائها ، وزينب وزينة واقعيتين في وجودهما واستغلالهما . . فإن هذه الواقعية تتحول إلى رموز في ظل تطور أفكار الثورة الفلسطينية وتحديثها . مما يجعل من رواياته بشخصياتها المختلفة واقعا وتمثيلا تهدف إلى إنتاج البطل الفلسطيني المناضل ضد الصهيونية ، وهو الفدائي المسلح الذي سيخوض المعركة ، سواء في البحث عن هذا البطل أو في ولادته ، وهكذا كانت

(166) ماجد السامرائي :شخصيات ومواقف ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا وتونس ، 1978 ، ص72 .

(167) يوسف صميلي : موازين نقدية في النص النثري ، ص123 .

ولادات «حامد» في «ماتبقى لكم» و«سعد» في «أم سعد» و«خالد» في «عائد إلى حيفا» ، و«منصور» في «الصغير منصور» ، و«حمدان» في «الأعمى والأطرش» ، و«العاشق» في «العاشق» . . و«سعاد» في «برقوق نيسان» ، تشكل البطل المتشابه كمنتج ذكوري باستثناء «سعاد» المرأة التي غدت قائدا فدائيا ، وذلك تحديدا بعد موت رفيقها الفدائي «قاسم» في «برقوق نيسان» ، بما يعني أن دور المرأة لذاتها ثانوي قياسا إلى دور الرجل .

الفصل الثاني

نموذج حبيبي: ذاكرة البحث عن المرأة / فلسطين



مدخل :

أصدر إميل حبيبي(1921-1996)[1] أربع روايات ، هي : «سداسية الأيام الستة»(1968) ، و«الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» (1972-1974) ، و«إخطية» (1985) ، و«خرافية سرايا بنت الغول» (1991)[2] . وقد وظف في هذه الروايات أساليب الحكي التراثي العربي[3] ، فأكد من خلال هذه

(1) كتبت عن حبيبي وأدبه دراسات كثيرة منها : حسني محمود : إميل حبيبي والقصة القصيرة ، الوكالة العربية ، الزرقاء ، 1984 . سعيد علوش : عنف المتخيل في أعمال إميل حبيبي ، المؤسسة الحديثة ، المغرب ، (د . ت) . فاروق وادي : ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية ، ص93-140 . مجلة مشارف : عدد خاص عن حبيبي ، العدد التاسع ، حزيران 1996 . محمود غنايم : في مبنى النص ، دراسة في رواية إميل حبيبي الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل ، اليسار ، جت المثلث بفلسطين ، 1987 . هاشم ياغي : الرواية وإميل حبيبي ، الفجر ، القاهرة ، 1989 . ياسين فاعور : السخرية في أدب إميل حبيبي ، دار المعارف ، تونس ، 1993 .

(2) يضاف إلى هذه الروايات الأربع : حكاية مسرحية تشبه الرواية ، وهي : «لكع بن لكع : ثلاث جلسات أمام صندوق العجب» ، دار 30 آذار ، الناصرة ، وبراغ تشيكوسلوفاكيا ، ودار الفارابي بيروت ، 1980 . وكذلك نضيف رواية بعنوان : «الفجر الكاذب» هي ثالثة أثافي مشروع الثلاثية الحيفاوية (إخطية ، وسرايا بنت الغول ، والفجر الكاذب» ، والتي كان ينوي حبيبي أن يكتبها عن حيفا ، فكتب بعض أجزائها أو أنه اختار عنوان الرواية ولم يكتب شيئا ، حيث أدركته المنية . انظر عن حلم مشروع كتابة هذه الرواية : إميل حبيبي : أنا مانعة الصواعق الفلسطينية (الحوار الأخير) ، أجرى الحوار : أحمد رفيق عوض ، ومنذر عامر ، وليانة بدر ، وزكريا محمد ، مجلة مشارف ، القدس وحيفا ، العدد 9 ، حزيران يونيو ، 1996 ، ص24 . وانظر سلمان ناطور : إميل حبيبي في انتظار الفجر الآتي ، مجلة مشارف ، ع9 ، ص155 .

(3) يقول فيصل دراج عن تداخل هذين المنبعين في كتابة إميل حبيبي : «إن كتابة إميل حبيبي تبني هويتها في انعكاس مزدوج ، فهي تبني هوية الإنسان المضطهد في شكل السيرة الذاتية التي تعكس أحوال الحاضر ، وهي تبني الهوية بمواد ثقافية مطابقة ، تعكس الماضي والثقافة التي تشكلت فيه . ويرد هذا الانعكاس المزدوج إلى الاضطهاد ، بقدر ما يعلن عن المجابهة التي تجابهه ، ذلك أن التحصن بالموروث الثقافي نفي للحاضر «الطارئ» وعدم اعتراف به» فيصل دراج : إميل حبيبي : تقنية الحكاية وبناء السيرة الذاتية ، مجلة الكرمل ، العدد 52 ، 1996 ، ص 194 . ، وانظر توضيح المسألة أكثر ص 183-195 . ويمكن التوسع في قراءة علاقة روايات حبيبي بالتراث : أحمد محمد عطية : أصوات جديدة في الرواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1987 ، ص45-51 .

العلاقة بالتراث على ربط الواقع الفلسطيني الرافض لظروف الاحتلال بجذوره القومية والحضارية ، بل إنه استخدم أسلوب السخرية التي شبهها بمانعة الصواعق[1] وسيلة للمحافظة على الذاكرة العربية في فلسطين لمواجهة العدو الصهيوني . ومن هذا المنطلق يعد حبيبي عبقري السخرية في حياته وأدبه ؛ إذ «اكتشف مبكرا جدوى» ثنائية المأساة والمسخرة ، الدموع والضحك ، التفاؤل والتشاؤم[2]» ، في التعبير عن ضياع فلسطين واقعا لا ذاكرة .

وأي كاتب امتلك السخرية يقدم لنا بطريقة أو بأخرى تجليات الحكمة القائلة «شر البلية ما يضحك» ، إذ تمثلت البلية في قمع «أجهزة العدو وادعاءاته» ، وانهيار «الواقع العربي الراهن»[3] . فكان «نقد الأعداء ونقد الذات» يسريان في دمه[4] ، كما يتضح هذا في كتاباته كلها ، فتجده يضحكك وأنت تبكي ، ويبكيك وأنت تضحك ؛ لأنه استطاع أن يجمع «المأساة والمهزلة ، الثقل والخفة ، الكارثة الجماعية والنجاة المفردة ، وعي الكارثة والغفلة بها[5]» دون أي تكلف .

---

(1) إميل حبيبي : أنا مانعة الصواعق الفلسطينية ، مجلة مشارف ، ع9 ، ص18 .

(2) مريد البرغوثي : إنه منا ولنا ، مجلة مشارف ، ع9 ، ص101 .

(3) ياسين أحمد فاعور : السخرية في أدب إميل حبيبي ، ص198 . وهذا الكتاب مهم في تناول أبعاد السخرية في أدب إميل حبيبي في حوالي مائتين وعشرين صفحة . كما يمكن الاطلاع للتعرف على السخرية في روايات إميل حبيبي : فاروق وادي : ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية ، ص122-140 ، وليد أبو بكر : الأرض والثورة ، ص85-94 ، عبد الرحمن يسو : استلهام الينبوع ، ص 233-317 .

(4) عبد الرحمن ياغي : في النقد التطبيقي في روايات فلسطينية ، ص56 .

(5) رضوى عاشور : صيادو الذاكرة ، فلسطين 1948 ، مجلة فصول ، المجلد 16 ، ع4 ، ربيع 1998 ص152 .

وصفت رواياته بأنها ذاكرة مفتوحة[1] ، كما وصفت بأنها «جامع الأنواع»[2] .

وبغض النظر عن التسليم بهذه الأوصاف أو ردها ، إلا أننا نستطيع التأكيد على أن رواياته مسكونة باستطرادات ذاكرته وتداعياتها . وقد عبر حبيبي في مقدمة «خرافية سرايا بنت الغول» عن هذه الذاكرة قائلا : «إنني كعادتي في رواياتي السابقة ، لا أخطط لتداعيات الرواية قبل الشروع في كتابتها ، بل أرخي العنان للاسترسال الباطني حتى التسيب أحيانا[3]» . وهذه إشكالية فنية جعلته مختلفا في روايته التي «عانق فيها الحداثة رغم التصاقه بالأصول[4]» .

يضاف إلى هذا أن رواياته ملأى بالمغامرات السندبادية الفاشلة أو الفانتازيا

---

(1) تناول سعيد يقطين في كتابه «انفتاح النص الروائي» رواية إميل حبيبي «المتشائل» مع أربع روايات عربية أخرى بوصفها نصوص مفتوحة كتابيا ودلاليا ، انظر تحديدا باب التفاعل النصي ، سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1989 ، ص 123– 126 . ويقول فخري صالح بخصوص انفتاح كتابة إميل حبيبي : إنها «تفجر البنية الروائية الكلاسيكية ، وتضع الرواية على حافة انفتاح الأنواع بعضها على بعض» انظر : فخري صالح : أرض الاحتمالات ، ص43 . وهو بذلك يعد الروائي الفلسطيني الأول داخل فلسطين المحتلة عام 1948 ، حيث تشكل رواياته البداية الحقيقية لنهوض الرواية العربية الفلسطينية هناك . انظر عن أهميته هذه : وليد أبو بكر : الواقع والتحدي في رواية الأرض المحتلة ، مجمل الكتاب ، محمود غنايم : المدار الصعب ؛ رحلة القصة الفلسطينية في إسرائيل ، سلسلة منشورات الكرمل ، ط1 ، 1995 ، ص239–272 . نبيه القاسم : في الرواية الفلسطينية ، ص7–16 .

(2)سعيد علوش : عنف المتخيل في أعمال إميل حبيبي ، ص5 . ويرى سعيد علوش تمثل مقولة «جامع النص» في روايات إميل حبيبي ، في كونه يحيل الرواية «إلى خطاب أدبي لا تراعى فيه الحدود بين النثري والشعري ، بين الكلام اليومي ، والكلام الحكائي والكلام التخيلي . إنها كتابة تفجر الكتابة ، وتعمل على إشراك القارئ المتوهم في استعادة إنتاجها ، دون أن تكتفي باستهلاكه لإنتاجها ، على غرار مقصدية الرواية الكلاسيكية» . المرجع نفسه ، ص135 .

(3) إميل حبيبي : خرافية سرايا بنت الغول ، دار عربسك ، حيفا ، ط1 ، 1991 ، ص5 .

(4) انظر : محمود غنايم : في المبنى والمعنى ، ص11 . ورواية المتشائل تحديدا «تفتح صفحة جديدة في تاريخ الرواية الفلسطينية وفي تاريخ الرواية العربية عموما ، في استخدامها للأسطورة والحلم والرمز والتراث والتاريخ أنظر : نبيل سليمان : سيرة القارئ ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط1 ، 1996 ص126 .

السوداء التي تجعل البطل دائم البحث عن حبيبته الصبية «الحلوة» التي ضاعت منه في النكبة بسبب عجزه ، وكان الاحتلال الصهيوني السبب المباشر في تعميق أزمة ذاكرته التي لم تستطع أن تتواءم مع حاضره ، ليبقى الماضي يلح عليه فيتمنى عودته ، وكأنه أصبح حلما يتمنى أن يتحقق مستقبلا ، يكرره من خلال أبطاله أو رواة مآسيه الذين عاشوا بطريقة «إحالة الواقعي إلى فانتازيا سوداء تكشف عن التناقضات المطروحة في العمل الأدبي أكثر مما تطرح بطلا إيجابيا»[1] ، وكانت «ذاكرة الجرح الفلسطيني»[2] من خلال توالي الهزائم منشأ رواياته كلها .

هكذا تستبطن الـ «سداسية» خيبة حزيران وذاكرتها الاغترابية في حياة الفلسطيني بين النكبة والنكسة[3] ، بينما عالجت «المتشائل» مأساة الاغتراب التي وصل إليها فلسطينيو الداخل يوما بعد يوم ، من خلال البطل المهزوم في ظل «صهيونية ترفض كل ما هو خارج حلمها في الدولة العبرية النقية ، مهما بلغت درجة ولائه[4]» ، فكان المتشائل رمزا فلسطينيا صمد على الضيم والجور إلى حد الجنون . وتفجّر «إخطية» الرعب الصهيوني من ذاكرة المقاومة التي تصر على الارتباط بالوطن ، بينما تسطّر «خرافية سرايا بنت الغول» الحنين الروحي إلى الماضي الفلسطيني المنتظر أن يتحقق في المستقبل ، حيث الحلم بالعودة إلى ما قبل النكبة ، رغبة تلح على البطل الذي عاش حاضر القهر ، وسرقة تاريخه ، فبحث عن سرايا/ فلسطين عقدة

---

(1) فخري صالح : في الرواية الفلسطينية ، ص48 .

(2) انظر عن الجرح الفلسطيني في كتابة إميل حبيبي : دراسة فخري صالح «إميل حبيبي كتابة الجراح» من كتابه : في الرواية الفلسطينية ، ص37-54 . وتعد كتابة فاروق وادي عن إميل حبيبي أكثر تعبيرا ، وهي تمزج بين الجرح والسخرية في صورة الضحك من أعماق الجرح ، انظر كتابه : ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية ، ص 93-140 . وتناول علي الراعي رواية المتشائل تحت عنوان «أضحوكة تقطر دمعا ودما» دلالة على عمق التداخل بين التراجيدي والساخر . انظر مقالته التي بهذا العنوان في : مجلة العربي ، ع272 ، 1981 ، ص41-43 .

(3) يفضل وليد أبو بكر استخدام مصطلحي : الاحتلال الأول ، والاحتلال الثاني ، وربما كان هذا الاستخدام هو الأفضل من كلمتي النكبة والنكسة الشائعتين في الثقافة العربية . انظر وليد أبو بكر : الواقع والتحدي في رواية الأرض المحتلة ، ص8 .

(4) المرجع نفسه ، ص75 .

الذنب التي يجلد بها ذاته لتجلية العشق للمكان الفلسطيني المغتصب .

لعلنا نتفق مبدئيا على أن فكرة العودة هي الهاجس والمفتاح الذي بنى عليه حبيبي رواياته ، بحيث اجتمعت أزمنة الماضي والحاضر والمستقبل ؛ الماضي بطيبة الطفولة وعادية الأشياء ، والحاضر بقسوة الاحتلال التي تلهب في النفس حرائق الشوق والشجن ، والمستقبل بتشبّح الأحلام ونأي العودة[1] . وفكرة العودة هذه هي الصياغة العميقة للرؤى والمضامين ، وهي المولدة للجماليات السردية ، والبانية لشخصية المرأة وتكوين حركيتها في وعي ذاكرة الراوية البطل وأحلامه .

***

تكوّن المرأة وعلاقاتها بالآخر جزءا مهما من السخرية التراجيدية والفانتازيا السوداء والكتابة المنفتحة عند حبيبي ، هذا بالإضافة إلى أنها تعد رمزا محوريا في بنية السرد التي تحاول فك قهر الاحتلال وما ينجم عنه من تشريد وانتهاك للواقع الفلسطيني مكانا وتاريخا وذكريات ومستقبلا . ومن الطبيعي أن يكون أبطال حبيبي متولدين من أزمته الممثلة للأزمة الفلسطينية بل العربية الجماعية[2] . إنها لأزمة من يحلم بالعودة ، ومن يمتلك الذاكرة التي لا تشيخ» : «شربنا الماضي سوية حتى الثمالة ، ونجدنا تدب إلى أسرار المستقبل دبيب الشمالى[3]» .

وتقع المرأة في كتاباته في مركزية مشروع تعبيره عن العلاقة بين الماضي والحاضر والمستقبل ؛ وإذا كان حضورها في الماضي يمثل الحب والحياة ، فإن غيابها عن الحاضر يمثل الموت والجدب . فقد حوربت في حاضر الاحتلال ذكريات الفلسطيني العاطفية واعتبرت مؤامرات ، وصار العشاق مخربين مناهضين للسامية ، بل إن سرية العلاقة الفلسطينية بين الرجل وزوجه في لحظاتهم الحميمة صارت تفهم على أنها مؤامرة ، يقول الراوي البطل : «يحسبوننا لا ننام مع نسائنا إلا بقرار يأتي من أبو عمار[4]» .

وأبطال رواياته ذوو ذاكرة باحثة عن حبيباتهم الضائعات(نوار اللوز ، ويعاد ،

---

(1) حسني محمود : إميل حبيبي والقصة القصيرة ، ص97 .

(2) كان إميل حبيبي ينفي أية صلة بينه وبين «المتشائل» ثم اعترف قبيل موته بأن «المتشائل» يمثله إلى حد كبير . انظر : إميل حبيبي : أنا مانعة الصواعق الفلسطينية ، ص19 .

(3) إميل حبيبي ، إخطية ، كتاب الكرمل الأول ، قبرص ، ط1 ، 1985 ، ص 67 .

(4) نفسه ، ص 21 .

وإخطية ، وسرايا . .) ، محاولة منهم لإعادة حميمية العلاقة بالماضي . وهذا البحث عن الماضي هو الذي جعل فلسطين الماضية جنة مفقودة ، وجعل الفلسطيني الذي يعيش واقع الاحتلال كأنه أخرج من جنته ليعيش جحيم الاغتراب ، وتراجيديا المأساة ، والبحث عن التوازن الذي لا يكون إلا باستعادة ذكرى الحبيبة /الوطن ، والتغني بجنة الماضي أو الفردوس المفقود[1] .

فكيف تجلت إشكالية العلاقة بين ذاكرة الرجل والمرأة في روايات إميل حبيبي؟ ربما لا أحد يستطيع أن يدخل في جوف الواقع المتغوّل ، ليعريه ، في ظل ظروف الاحتلال القمعي ، إذ : «تظل هذه الأسرار مغلقة في وجوهنا ما بقينا نتعامل معها تعامل المتلصص ، عبر شق في ستارة نافذة ، من الخارج ، على جسد متجردة في خدر أسدلت ستائره . فما الذي يمنعنا من تخطي العتبة والعبور إلى الداخل؟[2]» . والإجابة القمع الصهيوني ، ولا شيء غيره!!

مبدئيا يمكن تحديد ثلاثة محاور للمرأة في روايات إميل حبيبي : الأول : نماذج النساء المقيمات داخل الأرض المحتلة وعلاقاتهن بظروف الاحتلال . والثاني : نماذج المعشوقة الضائعة التي تشردت في النكبة ، لتبدو متجددة في تشردها ، مما يولد ضرورة استخدام القراءة الهرمنوتيكية القائمة على الاستنساخ[3] ، لمتابعة تجدد الأجيال الفلسطينية ما بعد الهزيمة ، على نحو : يعاد الأولى ، ويعاد الثانية ، ويعاد الثالثة . . وإخطية الأولى ، والثانية ، والثالثة . . وسرايا الأولى ، والثانية ، والثالثة . والثالث : نماذج المرأة العوض عن الحبيبة الضائعة .

ولعل ضياع الحبيبة المعشوقة المرأة المعادل الموضوعي لضياع الوطن ، هو الأكثر بروزا وجوهرية في روايات حبيبي . فالمرأة هنا هي التشكيل الجمالي للعلاقة بين الفلسطيني والأرض . ولا يعد هذا التشكيل الجمالي للمرأة / الأرض غريبا عن نقاد إميل حبيبي ، فقد فهمه كل من كتب عن رواياته ، بما فيهم النقاد اليهود ، حيث

---

(1) انظر حسين المناصرة : الفردوس المفقود : إشكالية البحث في روايات إميل حبيبي ، ملحق الجزيرة الثقافي ، جريدة الجزيرة ، الرياض ، سبع حلقات ، نشرت الحلقة الأولى في العدد 8683 ، 7 يوليو ، 1996 . والحلقة الأخيرة بتاريخ 18 أغسطس1996 .

(2) إخطية ، ص 13-14 .

(3) سعيد علوش : عنف المتخيل في أعمال إميل حبيبي ، ص9 .

أشارت الناقدة اليهودية «حنة كوخافي» إلى أن حنين بطل روايات حبيبي هو حنين إلى الحبيبة / المرأة والوطن[1] .

هذه الحبيبة الضائعة/ الوطن الضائع هي مدخلنا لقراءة النموذج النسوي في روايات حبيبي ، على أساس أن العلاقة بين المرأة وذاكرة البطل هي علاقة بين الأرض وذاكرة إميل حبيبي نفسه بوصفها ذاكرة شديدة الاحتفال بالمكان جوهر رواياته كلها .

أولا : المرأة وذاكرة النسيان :

إذا تجاوزنا إشكالية الاختلاف التي أثيرت حول «سداسية الأيام الستة» ما بين الرواية والقصة القصيرة[2] ، وعددناها رواية من خلال التساهل في التسميات[3] فإن هذه الرواية قدمت بانوراما متعددة للمرأة وعلاقاتها بالآخر في زمن الهزيمة . وهذا التعدد ناشئ عن طبيعة الرواية التي تقص ست حكايات في موضوع واحد هو انعكاس هزيمة حزيران على الواقع الفلسطيني الذي عاش مأساة النكبة (1948) التي قطّعته إلى أوصال متناثرة في بقاع الأرض ، فدلت هذه الرواية عن طريق شكلها المتعدد اللوحات أو الحكايات على أزمة التفكك التي غدا الأدب العربي

---

(1)حنة عميت كوخافي : ابن هذه البلاد ، مجلة مشارف ، ع9 ، ص 176 .

(2) انظر عن هذه الإشكالية : إبراهيم خليل : في القصة والرواية الفلسطينية ، ص 77-90 . صبحي نبهاني : البعد الإنساني في رواية النكبة ، ص111-114 .

(3)من الدراسات التي أخذت بروائية السداسية ينظر : عبد الرحمن بسيسو : استلهام الينبوع ، ص 233-261 . صالح أبو أصبع : فلسطين في الرواية العربية ، منظمة التحرير الفلسطينية ، بيروت ، 1975 ، ص215-221 . في حين هناك من تناولها بوصفها قصص قصيرة أو لوحات قصصية . انظر : عز الدين إسماعيل : روح العصر ؛ دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة ، دار الرائد العربي ، بيروت ، ط1 ، 1972 ، ص 405-428 . ومحمود غنايم : المدار الصعب ، ص151-183 . وهي من وجهة نظر فاروق وادي رواية «نموذج فني يشكل قفزة نوعية لتحقيق الطموح الهادف إلى تأسيس كتابة جديدة في الأدب العربي» ، ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية ، ص96 . ونقيض هذا التصور ، لم تعجب السداسية غالب هلسا ، فعدها مجرد أمثلة توضيحية وشروح لمقولات ذهنية . غالب هلسا : فصول في النقد ، ، دار الحداثة ، بيروت ، ط1 ، 1984 ، ص27 ، وانظر تحليله للرواية ، ص 26-31 .

يعانيها[1] ، مما جعل هذا الشكل القائم على تعددية الحكايات وتنوع الشخصيات كتابة جديدة كاسرة للثابت في وحدة الكتابة الروائية المتسلسلة .

***

غابت شخصية المرأة عن الحكاية الأولى (حين سعد مسعود بابن عمه) ؛ بل لم تكن أكثر من موضوعة للتنافس بين الصبيان لحمايتها أو للتحرش بها ، وأنها ، بالتالي لم تشكل قيمة في الشد من عضد أخيها «مسعود» الذي يشعر بوحدته رغم وجودها بجانبه في البيت ، لأن الاعتراف الاجتماعي بشد الظهر يكون بالأخ المذكر أو بابن العم ، وليس بإمكان الذكر أن يتخلص من اسم «فجلة» في مجتمع يقدس قيم الذكورة العشائرية ، ولو أعطناه بثة امرأة !! بل قد تزيد غربته ووحدانيته بزيادة عدد النساء في حياته .

أما الحكاية الثانية «وأخيرا نور اللوز» فهي تقدم شخصية الأستاذ «م» المثقف النكرة على نحو ساخر ، فقد فرط هذا الفلسطيني المثقف السلبي بهويته تحاشيا لغضب سلطات الاحتلال بعد النكبة حتى فقد ذاكرته ، بسبب حرصه خلال عشرين سنة على أن يقطع علاقته بالآخر/ ابن جلدته ، وبماضيه كله ، حفاظا على الوظيفة (مدرس لغة إنجليزية) تحت هيمنة السلطة الإسرائيلية التي تعاقب كل فلسطيني وقعت عليه شبهة ما من جهة ارتباطه القومي أو الوطني ، برفاقه ومعارفه ، فأصبحت حاله كحال «جرنجوار» الأفاق البائس في رواية «أحدب نوتردام» لفكتور هيجو الذي رفض أن يضحي بحياته لإنقاذ «أزمرالدة» الغجرية الحسناء ؛ لأنه لا يرى أجمل من قضاء الأيام كلها مع رجل عبقري هو نفسه . أو أنه(الأستاذ . م) ، من جهة أخرى للسخرية ، انسلخ عن ماضيه ، وكأنه «أشبه ما يكون بامرأة كانت في عزوبيتها لا تقوم عن قراءة قصة حتى تقع على غيرها ، فلما وجدت الزوج ، لم تعد تقرأ شيئا ، ولا قصاصات الجرائد في دورة المياه[2]» .

ويصحو هذا النكرة (الأستاذ . م) بعد حزيران ، فيتذكر- وهو يمر في منعطفات

---

(1) عبد الرحمن بسيسو : استلهام الينبوع ، ص258 .

(2) إميل حبيبي : سداسية الأيام الستة ، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل ، وقصص أخرى ، دار الجليل للطباعة والنشرة ، دمشق ، ط3 ، 1984 ، ص 14 . وفيما بعد سنستخدم مصطلح «السداسية» .

طلعة اللبن اللولبية في الطريق من «نابلس» إلى «رام الله» – الماضي الذي يعود إليه دفعة واحدة ، فيذكر أنه قبل عشرين سنة كان في رحلة مع مجموعة من رفاقه ، وأن أحدهم أحب فتاة من القدس أو من بيت لحم تقابل معها في هذا المكان ، واتفقا على أن يعودا إليه في الوقت نفسه من العام القادم ليعلنا خطوبتهما ، وكان العهد بينهما أن أخذ كل منهما غصن لوز ليتذكرا الوعد . ولما فرقت بينهما النكبة ، نسي الأستاذ «م» هذا الماضي الحميم ، وأصبح كمن فقد ذاكرته .

ثم لج الأستاذ «م» بعد حزيران في بحثه عن صاحبي قصة الحب بين رفاقه كلهم الذين قطع علاقته بهم آنذاك ، فراح يسألهم واحدا واحدا عن طريقة تعرفهم على زوجاتهم ، دون أن يسأل نفسه بوصفه صاحب تلك القصة ، فازداد تعلقه بالماضي من خلال هذا البحث ، يقول : «كان ذلك الماضي فياضا بالأمل ، وكان يحتضن الدنيا وما فيها . وكان نقيا مفتوحا كعيني طفل . وكأنني اليوم أريد أن أتعلق بخيوطه حتى أنتشل نفسي من هذا الحاضر[1]» .

ونعرف من الراوي في نهاية هذه اللوحة أن الأستاذ «م» نفسه هو صاحب حكاية العشق الجميلة تلك ، وأن العشرين عاما التي أنسته ماضيه في أشد خصوصياته بعد أن تزوج الوظيفة هي عاره الذي يسعى إلى التخلص منه عن طريق العودة إلى ماضيه ، إلى ذاكرته التي تمثل فيها المرأة / العشق ابتسامة الماضي ؛ فنسي «أنه هو نفسه صاحب قصة الحب الجميلة ، والابتسامة التي نورت صبانا[2]» كما يقول الراوي . وبهذا الوعي يلجأ حبيبي إلى حكاية الحب هذه بوصفها أهم ملامح الماضي المتجسد في الوطن ، إذ ينحصر التفكير بالمستقبل في العودة إلى هذا الماضي من وجهة نظر حبيبي[3] ، للانطلاق منه إلى المستقبل .

كانت علاقة الحب هي أبرز العلاقات حميمية للتواصل مع الماضي ، وهذه العلاقة بين الرجل والمرأة تكشف ذاكرة الرجل الذي عاش واقع النسيان أو السلبية في ظل ظروف الاحتلال حتى انسلخ عن ماضيه ، والمرأة التي ضاعت داخل الوطن أو خارجه هي ممثلة للوطن نفسه الذي لا ينسى أهله مهما كانت الظروف ، فكان البحث

---

(1) السداسية ، ص20 .

(2) نفسه ، ص 21 .

(3) نفسه ، ص50 .

هو هاجس الكتابة ، علما بأن بطل الحكاية هنا يصل إلى حبيبته بعد حزيران ، لكنه لا يعرفها حتى وهي تحدثه عن نوار اللوز لتذكيره بماضيهما ، فلا يذكر هذا مما يدلل على الضياع والاغتراب في حياته بعد النكبة ، ثم صدقه في إعادة العلاقة بماضيه .

***

وتمثل «أم الروبابيكا» في الحكاية المسماة باسمها ، المرأة الأم الرمز للصمود تحت الاحتلال ، ذاكرة الماضي ، فهي بقيت بجوار أمها المقعدة بحيفا في النكبة ، ولم تخرج مع زوجها وأولادها إلى المنفى ، فكانت تشتري الفراش ، والخزائن والصناديق العتيقة ، تبيع منها لتقتات ، وتحفظ كنوز الماضي متمثلة برسائل العشاق وآثارهم ؛ «عشرون سنة أكلت نيرانها ما اختزنته من حطب سفينها المبحرة نحو كنوز الملك سليمان ، كل شيء باعته سوى كنوزها[1]» .

وهي من هذه الناحية تمثل نموذجا آخر للأستاذ . م ، من حيث أن ارتباطها بالماضي بمثابة تعلقها بأسطورة ، وفي الوقت نفسه تناقضه لأنها ذاكرة حية بالماضي . وهي أم رمزية لأن الكاتب يمزج في صياغتها بين الواقع والرمز ، ويجعل العلاقة بينهما علاقة تبادلية ، «يصبح الرمز فيها واقعا ، والواقع رمزا[2]» . وكأننا مع هذه المرأة نقف في مواجهة القضية الفلسطينية كلها .

ما أن ترى «أم الروبابيكا» الأشباح الفلسطينية الهائمة على وجوهها بعد حزيران باحثة عن ماضيها في حيفا ويافا وكل المدن الفلسطينية المحتلة في النكبة ، على طريقة رواية «عائد إلى حيفا» لغسان كنفاني ، حتى تطلب من الراوي البطل أن يوجه رسالة في جريدته إلى الأشباح ليزوروا كنوزها التي حافظت عليها عشرين عاما ، قائلة له : «لدي حزمات من أنوار الصبا ، رسائل الحب الأول . لدي قصائد خبأها فتيان بين أوراق كتب مدرسية ، لدي أساور وأقراط وغويشات . لدي عقود تتعلق بها قلوب ذهبية إذا فتحتها وجدت في القلب الذهبي صورتين : له ولها . لدي يوميات بخطوط دقيقة حيية ، وبخطوط عريضة واثقة ، عن تساؤلات : ماذا يريد مني؟ وعن إيمان مغلظة : يا وطن ![3]» .

---

(1) نفسه ، ص 52 .

(2) عبد الرحمن بسيسو : استلهام الينبوع ، ص240 .

(3) السداسية ، ص27 .

فهذه الأم التي تصورها الآخرون تتاجر بروبابيكا الماضي ، ظهرت في النهاية وكأنها الحرز الأمين الذي حمى ذاكرة الماضي الحميمي ، لتضعه بين أيدي أجيال المستقبل ؛ فتغدو بذلك شخصية ثقافية وطنية ، وأنها لم تكن امرأة عقيما بعد أن تركها زوجها وأولادها ، بل هي رمز الخصب والصمود والمثالية ، إذ تعلن دوما أنها أم الفلسطينيين كلهم ، لا تفرق بين واحد وآخر ، خاصة بعد هزيمة حزيران : «الآن فقط أستطيع أن أكون معكم جميعا : أنتم أولادي . فلا تتركوني مرة ثانية[1]» . وفي هذه اللغة الرمزية العالية الشاعر تتشكل بنية الوحدة الوطنية من خلال الهزيمة التي يتشبث بها إميل حبيبي لبث روح الأمل من خلال الشباب في المستقبل ، بوصفهم الآلية الحقيقية لتحرير فلسطين من مغتصبيها .

***

ونتيجة لحرص الراوي البطل على الماضي فإنه بنى علاقات الحب ومتانة روابطها بين الشباب في سياق قوة العلاقة بينهم وبين وطنهم . كما صور الأمهات في حكاية «العودة» أما واحدة لهؤلاء الشباب في مواجهة عدوهم ، فأي شاب يعتقل نجد مئات الأمهات يقلن ولدي : «رأتهم يجرجرون ولدها فصرخت : ولدي!فانقضوا عليها كي يجرجروها هي أيضا . فانشق الهتاف من كل جانب : ولدي! حتى لم يعرفوا من هي أمه . . كلهن أمه . .[2]» .

فهذه الصياغة الروحية للمقاومة في صورتي المرأة الأم والمرأة الحبيبة هي البعد الرمزي الرئيس الذي يصر حبيبي على أن يجسده من منطلق الانتماء إلى الأرض الناطقة بعروبتها وعروبة من عليها في وعي العشاق ، حتى نرى شواهد القبور على الأرض تنطق بالحياة والمقاومة ، مثل نص الشاهد التالي : «هذه أرضي أنا . . وأبي ضحى هنا . . وأبي قال لنا : حطموا أعداءنا . .[3]» ، ولهذا لا نستغرب أن تكون وصية إميل حبيبي أن يكتب على شاهد قبره : «إميل حبيبي : باق في حيفا[4]» .

***

---

(1) نفسه ، ص 28 .

(2) نفسه ، ص 31 .

(3) نفسه ، ص32 .

(4) مجلة مشارف ، ع9 ، ص 30 .

ويظهر رمز الأم /الأرض واضحا في حكاية «الخرزة الزرقاء وعودة جبينة» ، حيث يوظف الروائي حكاية «جبينة» الشعبية . وبطلتها وحيدة أمها التي اختطفها الغجر ، ثم تزوجها أمير ، عاد بها إلى بلدتها التي جفت عين مائها منذ رحيلها ، كما عميت أمها من شدة الحزن عليها . وبعودتها عاد البصر إلى عيني أمها ، وعاد الماء إلى العين ، مما يوحي بارتباط حميمي بين الأم والأرض في سياق التفاعل الوجداني والمصيري بينهما من خلال الماء في العيون روح الخصب والحياة شعبيا .

ويدخلنا الراوي إلى الواقع الفلسطيني المشابه ، حيث فقدت فيه الأم الفلسطينية ابنتها في النكبة ، ثم عادت إليها بعد حزيران ، الأمر الذي جعل هذه الأم ، بعد هذه العودة ، وهي شبه مقعدة وضعيفة النظر ، تمشي ، وتزغرد ، وتبتسم ، وترى جيدا ، وتندفع كاللبوة إلى صندوق قديم تخرج منه ثياب ابنتها لما كانت في السابعة من عمرها ، وتخرج خرزة زرقاء في سلسلة ، تضعها في عنقها ، لتحفظها من الضياع مرة أخرى . وكأن عودة «جبينة» هي عودة الناس لأرضهم ، وقد ظلت الأرض/ الأم محتفظة بكنوزها لا تفرط فيها لحين عودة ابنتها ؛ أي لحين عودة أهلها إليها ، ولكن هذه العودة ليست عودة حقيقية ، لأنها جاءت نتيجة هزيمة عربية ؛ أي أن «الحدود فتحت . . بإرادة المحتل[1]» ، لا بإرادة تحرير الأرض من مغتصبها ، لذلك لم يتدفق الماء من عين الماء ، لأن النصر العربي لم يحدث . لكنه منتظر في المستقبل!!

وفي حكاية «الحب في قلبي» ، يتجاوز مفهوم الحب المعنى التقليدي المألوف إلى حب الوطن ، حيث تقدم الفتيات حب الوطن على أي شيء ، فتشعر الفتاة الفلسطينية في ظل الاحتلال أنها تعيش الغربة الأعمق من غربة الشتات : «إنني أشعر أنني لا جئة في بلاد غريبة . أنتم تحلمون بالعودة وتعيشون على هذا الحلم . أما أنا فإلى أين أعود؟[2]» ، حتى أن العدو يعد اللقاء بين السجينات الفلسطينيات مؤامرة سرية ضد إسرائيل ، فتصور وسائل إعلامه اللقاء بين الحيفاوية والمقدسية مؤامرة لتنظيم خلية سرية ، والأمر كله لا يتجاوز «محض تشويه لصداقة بريئة بين فتاتين من شعب واحد . اجتمعتا ، بعد فراق طويل ، تحت سقف واحد ، سقف

---

(1) صبحي شحروري : البعد الإنساني في رواية النكبة ، ص121 .

(2) السداسية ، ص 49 .

القاووش (السجن)[1]» .

***

قدمت الرواية مجموعة النساء في العلاقات التالية : فتاة نوار اللوز/ الأستاذ «م» ، وأم الروبابيكا / اللاجئون ، والفتاة المقدسية / حبيبها الحيفاوي ، والبنت الضائعة / الأم المتعبة ، والفتاة المقدسية اللاجئة / الفتاة الحيفاوية . . وهي علاقات تكشف دور الاحتلال في هدم الحب ، فالوجود الغريب للاحتلال في الأرض الفلسطينية هو الذي فجر تساؤلات الافتراق والغربة في المستقبل لدى الطفل مسعود ، وجعل الأستاذ «م» يستعيد بعض أجزاء ذاكرته ، وأحال «أم الروبابيكا» إلى ضمير الذاكرة الفلسطينية ، وجعل الحب ثمرة من ثمرات النضال ووحدة الشعب ، لذلك تتأكد روائية السداسية ، عن طريق الحب الذي يكاد «في صورته البدائية أن يكون هو الرمز الشامل للحركات الست[2] ؛ مما يعني أن الفلسطيني سيبقى «شديد الالتصاق بماضيه والارتباط به مهما كانت عوامل الضغوط الخارجية عليه[3]» ، لأن هذا الارتباط وحده هو معيار أن تكون فلسطينيا عربيا أو لا تكون في ظل ظروف الاحتلال . فنجد حبيبي في ضوء ذلك شاهدا على الحاضر المشوه بإجراءات الاحتلال على أساس أن «الخيال هنا ، يمتزج بالواقع حتى لا نستطيع أن نفرق الحقيقة عن الخيال[4]» فيما يقوم به العدو من ممارسات قمعية لاجتثاث الهوية الفلسطينية من جذورها .

وعموما ، فقد كانت صور المرأة وعلاقاتها في هذه الرواية غير مبنية لذاتها ، لأنها وظفت رمزيا ، فجاءت صورها عميقة في دلالاتها الإيحائية ، وإمكانياتها الجمالية في توصيل أفكار بانورامية عن التفاؤل في واقع الهزيمة وصداها على المكان والأشخاص الذين عاشوا تحت حوافرها .

فالحبيبة الضائعة ، والأم الحرز الأمين ، والفتاة المناضلة . . نماذج نسوية جديدة أفرزتها الكتابة الفلسطينية داخل الأرض المحتلة ، لكون الحياة الشعبية ممتلئة بهذا

---

(1) نفسه ، ص51 .

(2) غالي شكري : المنتمي الجديدة ، ص255-256 .

(3) صالح أبو أصبع : فلسطين في الرواية العربية ، ص218 .

(4) السداسية ، ص45 .

الوعي النضالي ، ومن هذه الناحية ، قدمت السداسية «صورة للمرأة المنتمية التي تعرف طريق قهر غربتها ، وهو طريق الوحدة ، لا طريق الانفصال[1]» . وعن طريق هذه القدرة الجمالية الرمزية ، يغدو الرجل أكثر قبولا للاندماج في الثورة ضد الصهيونية ، وخاصة بعد أن يرى أمه ، وأخته ، وحبيبته . يمارسن هذه الثورة التي تتجلى بروح تعليمية مكافحة رفضت بكائية الهزيمة ، وروحها المتشائمة ، فكانت ولادة متفائلة في تأكيد الصمود والتحدي والاستمرار!!

ثانيا : المرأة وذاكرة البطل المهزوم

على عكس ما عودتنا عليه السرديات الشعبية من أن تغرم النساء بالأبطال المنتصرين ، نجد في «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» نساء يغرمن بالبطل المهزوم في ظل الاحتلال الصهيوني لفلسطين بعد النكبة عام 1948 ؛ والسبب أن هذا البطل الفلسطيني ، لا بديل عنه لكونه رمزا منتظرا للإنقاذ وبناء المستقبل . لكنه مكبل بقيود الاحتلال ، فعاش مهزوما في ذاته ، حريصا أن يمكث على أرضه المغتصبة بأية طريقة ، محتفظا ببعض أسراره الفلسطينية ، والنامية في داخله بوصفه يعيش الهزيمة التي جعلت الكتابة عند حبيبي مزيجا «من الهواجس ، والكآبة ، والضحك الشاحب[2]» ، فكانت الرواية «عملا إنسانيا دافئا ، ونقدا كبير القلب ، وفنا عظيما[3]» .

إن بطل «المتشائل» «دون كيشوت» فلسطيني مسكون بظاهرة الضعف الإنساني المفضية إلى الاتكالية[4] والولاء . لكنه رغم ولائه لعدوه ، لا ينسى تكوينه العربي الفلسطيني الذي يشده إلى الارتباط بوطنه ، حتى تغدو خدماته للجهاز الأمني الإسرائيلي خدمة لقضيته الوطنية نفسها ، وخاصة عندما يختار نساءه ، أو هن يخترنه ممن ارتبطت جذورهن بالأرض ، يحملن أسماء تلخصهن رمزيا في آمال العودة والانتماء ، وعندما سمّى ابنه ولاء بوصفه ظاهريا ولاء للدولة ، أدرك في أعماقه أن

---

(1) فيحاء عبد الهادي : نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية ، ص 96 .

(2) سعد الله ونوس : أشكال جديدة من المقاومة والأمل ، مجلة مشارف ، ع9 ، 1996 ، ص44 .

(3) علي الراعي : الرواية في الوطن العربي ، نماذج مختارة ، ص217 .

(4) انظر إميل حبيبي : أنا مانعة الصواعق الفلسطينية ، مجلة مشارف ، ع9 ، ص 14-15 .

ولاء» باطنيا سيكون لأرضه وشعبه[1] . فكانت الرواية من جهة المفارقات نصا جماليا متعدد الدلالات الرؤيوية والفنية ، يمتلئ بصراع الأبعاد في الأساليب والمضامين[2] .

***

ما يهمنا من هذه الرواية تعلق الفتيات الثلاث : «يعاد الأولى» و«باقية» و«يعاد الثانية» ؛ رموز الضياع الفلسطيني في الشتات والوطن المغتصب ، بسعيد أبي النحس المتشائل رمز الاغتراب والهزيمة ، متأملات أن يكون - من خلال تحولاته الإيجابية - منقذا لهن مما تردين فيه من واقع مهزوم ، يجعل العلاقة بين الوطن والمرأة وسعيد أبي النحس المتشائل في إطار الواقع الفلسطيني علاقة جدلية حميمة ، فالوطن مغتصب ، وسعيد بطل فلسطيني مهزوم يشبه جحا العربي الذي عاش في زمن «جنكيزخان» و«تيمورلنك» التتريين[3] . في حين تمثل «يعاد» الأولى فلسطينيي الشتات ، وما يحملونه من ضياع وآمال بالعودة ، وترمز «باقية» لفلسطينيي الداخل ، البقية الباقية في الوطن بما تحمله حياتها من قهر وأسرار تحلم بالتحرر . ويرمز «ولاء» (ابن سعيد وباقية) للمقاومة الوطنية فهو«رمز لجيل رفض أن يكون الخضوع والولاء قدره ، رغم تربيته وتوجيهه ليكون عكس ذلك[4]» من قبل أبيه لا أمه . كما يرمز سعيد الثاني ويعاد الثانية (ابنا يعاد الأولى) لجيل فلسطيني مناضل ولد في الشتات .

إن رمزية المرأة قائمة على الوعي بأبعاد القضية الفلسطينية ، التي يصفها إميل توما صديق إميل حبيبي بقوله : «فيعاد تصبح طموح الشعب العربي الفلسطيني في العودة إلى وطنه . وباقية تصبح رمز إصرار بقية هذا الشعب على الصمود على تربة الآباء والأجداد . ويعاد الثانية تعرب عن رفض التشاؤم والأمل في تحقيق

---

(1) غالب هلسا : فصول في النقد ، انظر عن رمزية المتشائل ، ص 13-42 .

(2) انظر عن إشكاليات هذه الرواية وانفتاحها : سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي ، صفحات متفرقة . محمود غنايم : في مبنى النص ، مجمل الكتاب .

(3) انظر الربط بين المتشائل وجحا : عبد الرحمن بسيسو : استلهام الينبوع ، ص 262-317 .

(4) فاروق وادي : ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية ، ص118 .

الأماني[1]» . فكيف تحركت هذه الشخصيات النسوية لتشكيل العلاقات الفانتازية في سيرة البطل الفلسطيني المهزوم ، وذاكرته التي تأبى أن تسقط في مستنقع «التمسحة» ؟

***

يمكن الحديث مبدئيا عن نماذج نسوية واقعية تصور المرأة بعد النكبة ، وخاصة في مجال استغلالها اجتماعيا وجنسيا ، حيث يخبرنا سعيد أبو النحس المتشائل أن عودته من لبنان إلى فلسطين بعيد النكبة كانت بفضل طبيب لبناني من جيش الإنقاذ العربي غازل أخته العانس في عيادته في حيفا وأيضا في لبنان ، وربما استغلها جسديا ، كما تضاجع زوج هذا الطبيب سعيدا ، والطبيب نفسه يستغل مضيفه في جنوب لبنان فينام مع زوجه ، كما يقضي سعيد لياليه بعد العودة إلى فلسطين في علاقة جنسية مع جارته الأرمنية العانس التي نزح خطيبها ، فيعوض كل منهما بهذه العلاقة المشوهة عن ضياع الحبيبين ، إذ لا تطيب له جارته الأرمنية إلا بعد أن يشربا معا فيشملا ، حتى يحسبها صغيرته يعاد ، وهي تحسبه كبيرها سركيس .

ويخبرنا «المتشائل» أن أجداده كانوا يطلقون زوجاتهم ، لأنهن خائنات ، وذلك ابتداء من جدته الجارية القبرصية التي فرت من قصر «تيمورلنك» ، لتتزوج الأعرابي «أبجر بن أبجر» ، ثم طلقها بعد أن وجدها تخونه مع «الرغيف بن أبي عمرة» ، لتصبح عائلته من المطلاقين المنحوسين .

وهذه الصور السلبية التي يقدمها المتشائل عن المرأة الواقع بطريقة ساخرة ، هي صورة مغايرة للصور الإيجابية الخاصة بالمرأة الرمز ، كما قدمها في السداسية ، أو كما قدمها في هذه الرواية ، بصورها الفانتازية المناضلة من خلال «يعاد» و«باقية» !! .

***

إن الفتاة «يعاد» رمز «انتظار الأرض والوطن والعودة[2]» ، هي بطلة الكتاب الأول في الرواية ، تعرف إليها سعيد قبل حدوث الاحتلال لفلسطين ، إذ كانت

---

(1) إميل توما : الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل ، بانوراما نكبة شعب : نبيه القاسم (جمع وتقديم ومشاركة) دراسات في الأدب الفلسطيني المحلي ، منشورات دار الأسوار عكا ، د . ت ، ص 56 .

(2) نصر عباس : الفن القصصي في فلسطين ، دراسة نقدية تحليلية ، ص٦٥٢ .

الحب الأول في حياته بعد أن تعارفا لما كانا طالبين في الثانوية ، ولما عرف أهلها بحكايتهما ، منعوها من الدراسة ، وضربوه .

وبعد زمن من الاحتلال تجيء إليه «يعاد» فجأة ، لا لأنها عاشقة أو محبة ، وإنما لتعاتبه وقد أخبرها الناس أنه المسئول ، عن اعتقال أبيها مع عدد كبير من الرجال ؛ إذ قالوا لها إنه «رأس الخيش[1]» الذي تسبب في اعتقال خمسمئة فلسطيني من بينهم والدها .

ومع هذا الحضور المفاجئ لها ، ينعقد لسانه ، وينتابه الخوف ، ويسبح في ماء المرحاض ، محاولا أن يخفي أعقاب السجائر الملوثة بأحمر الشفاه من جارته الأرمنية ، ثم يقسم بأيمان مغلظة أنه ليس «كيس الخيش» ، وأنه لم يخرب بيت أحد ، فكيف والبيت بيت يعاد حبيبته الضائعة .

وتقتنع يعاد أنه ليس «رأس الخيش» ، بل تراه مثل «خرقة الخيش» المرمية فوق الأرض تمتص مياه المرحاض عاجزا عن فعل أي شيء مهم من أجل وطنه أو حبيبته في تلك الليلة التي نامت عنده وحيدة ، لم يستطع أن يحميها من هجمة الجنود الباحثين عن المتسللين لطردهم خارج الحدود . وكذلك لم يستطع أن يكون عاشقا حقيقيا ، فيتزوجها .

يخلع الجنود باب بيته ، ويأخذون «يعاد» ، وهو لا يملك إلا إعلان ولائه للدولة ، مستعيذا بـ «الأدون سفارشك» الضابط الإسرائيلي المتقاعد الذي وظفه في خدمة الدولة ، كما وظف أباه من قبل . ومع كل خدماته وإخلاصه لهم ، يجرجرونه فيدحرجونه على الدرجات من الطابق الثالث إلى الأرض ، ليجد نفسه خارج العمارة مرميا تحت أقدام يعقوب الجندي الصهيوني ذي الأصل الشرقي المقموع من الرجل الصهيوني الكبير ذي الأصل الغربي .

أظهرت «يعاد» جرأة لما غامرت مشيا على الأقدام من الناصرة إلى حيفا لإنقاذ والدها ، وأيضا صرخت في وجوه العساكر قائلة : «هذه بلدي ، داري ، وهذا

(1) رأس الخيش هو الرجل الذي أخفى جنود الاحتلال رأسه بكيس خيش ، ثقبوا فيه ثلاثة ثقوب ، لعينيه وفمه ، ومرروا أمامه الرجال ، فإذا اهتز الرأس إلى الأمام مرتين ، أخذوا الرجل المشار إليه إلى السجن .

زوجي . . . سعيد ، يا سعيد ، لا يهمك ، فإنني عائدة ![1]» ، فهي اعتبرت سعيدا في سياق المواجهة مع العدو زوجها ، بل إنها قبل ذلك همست له مع طرق العساكر على الباب «يا حياتي . . . أنت لي[2]» . وهو لم يفعل شيئا ملموسا لحمايتها ، بل لم يقبلها قبلة الوداع ؛ لأنه لا يستطيع أن يحمي نفسه ، فكيف يستطيع حمايتها ؟!

وكل ما أنجزه «سعيد المتشائل» بعد ذلك طوال عشرين عاما ، اختفت فيها يعاد في الشتات ، أن عاش الذل والمهانة ، واحتفظ لنفسه بسر الرسالة التي بعثتها إليه من الحدود لكي يقنع نفسه بأنه قادر على تحدي الجهاز الأمني الإسرائيلي[3] في إخفاء بعض أسراره الوطنية . إضافة إلى أنه اعتبر رسالة يعاد إليه عقد زواج ، تقول فيها : «سعيد ، يا زوجي!الوداع يا حبيبي ، إنني انتظر الموت عبر الحدود ، ولكنني أموت وأنا مطمئنة على أنك ستنقذ والدي من السجن . سلم على أختي ، واعتن بأولادها ، الوداع ، الوداع يا حبيبي . زوجتك يعاد[4]» . وهنا تغدو يعاد كما أشرنا – رمزا لفلسطينيي الشتات وآمالهم بالعودة .

وخلال العشرين سنة الواقعة بين الهزيمتين ، وسعيد – بسذاجته – يمني النفس أن تعود إليه يعاد عن طريق «يعقوب» الذي عرف كيف يستغله ، ويضحك عليه ، ويهدهد أحلامه ويحثه على التفاني في خدمة الجهاز ، ويهدده بضياعها إلى الأبد إن فشل في مهمة من مهماته .

بعد حزيران يبكي سعيد على حاله : «لم أعد أبكي على يعاد ، بل على حالي ، وبدون أي خوف من الجهاز[5]» ، وتكون النتيجة جنونه لأن حياته بين الحربين اللتين أسقطتا الوطن كله كانت مأساة : «عشرين عاما وأنا أريد أن أتنفس فأعجز ، كالغريق ، عن التنفس ، ولكنني لا أموت . وأريد أن أنطلق فأعجز ، كالسجين ، عن الانطلاق ،

---

(1) إميل حبيبي : سداسية الأيام الستة ، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل ، وقصص أخرى ، ص 108–109 . وفيما بعد سنستخدم مصطلح «المتشائل» .

(2) المتشائل ، ص 107 .

(3) نفسه ، ص 109 .

(4) نفسه ، ص110 .

(5) نفسه ، ص110 .

ولكنني أبقى حرا[1]» . وفي هذه اللغة أدرك المتشائل أن صموده على أرضه كان صمود الاتكاليين ، المنتظرين من ينقذهم ويحقق لهم أمانيهم .

***

صمدت «باقية» في الوطن ، إذ جاءت قبيل النكبة من «الطنطورة» لزيارة أخوالها في بلدة «جسر الزرقاء» التي سلمت من التدمير الذي أصاب «الطنطورة» . فعاشت غريبة ، تختلف عن الأخريات ، يقول أحد معارفها : «إما أنها تبتسم ، وإما أنها تبكي ، فأصبحنا نخافها ونتحاشاها ، غريبة وتقرأ كتبا وتبتسم لوحدها وتبكي لوحدها[2]» . وكأنها تعيش الشتات في الوطن .

رآها سعيد المتشائل فوقعت في قلبه ، ووقع في قلبها منذ اللقاء الأول ، مع كونها الأجرأ في التعبير عن حبها له بحفرها اسمه على الصخرة ، ثم بإعلانها عن هذا الحب ، مظهرة له عدم رضاها عن علاقته بالجهاز الأمني الصهيوني الذي تجرأ وطلب يدها من أخوالها ، مكافأة لسعيد عن مساعداته التي حدّت من فوز الشيوعيين في الانتخابات .

وتجسد باقية الطنطورية وعيا مغايرا لمسلكية سعيد ؛ إذ هي نقيضه الإيجابي ، حيث تطلب منه أن يحفظ أسرارهما ، وأن يغير حاله ، وتكون البداية أنها تطلعه على سرها الكبير ، أو أملهما في التحول : «ظللت أحبك حتى أحببتني . وها أنا أصبحت عروسك ، شريكة حياتك . ها نحن نعمر بيتا واحدا . أصبحت أملي يا ابن عمي ، وأنا أريد العودة إلى خرائب قريتي الطنطورة ، إلى شاطئ بحرها الساكن . ففي كهف في صخرة تحت سطحه يسكن صندوق حديدي ، مليء بذهب كثير ، مصوغات جدتي ووالدتي وإخواني ومصوغاتي ، وضعه والدنا هناك ، وأعلمنا بأمره حتى يلتجئ إليه كل محتاج منا إليه . أريدك يا ابن عمي أن تتدبر أمرنا حتى نعود إلى شاطئ الطنطورة ، خلسة ، أو أن تعود وحدك ، فتنتشل الصندوق من مخبئه ، فيغنينا ما فيه عما أنت فيه ، وأنا لا أريد لأولادي أن يولدوا محدودين . لقد تعودت ألا أتنفس إلا بحرية يا ابن عمي[3]» .

---

(1) نفسه ، ص122 .

(2) نفسه ، ص 130 .

(3) نفسه ، ص132-133 .

لا يوجد غير سعيد البطل المهزوم في الواقع من وجهة نظر هؤلاء النسوة ، لذلك كان أمل يعاد المنفية في الشتات ، وها هو أمل باقية الباقية في الوطن ، وهو نفسه يدرك هذه الحقيقة التي تجعله غير قادر على خيانة وطنه مهما تفانى في خدمة عدوه ، بل يحوّل الخدمة للعدو في غالب الأحيان إلى خدمة للوطن بطريقة غير مباشرة ، إذ المهم البقاء والصمود على الأرض الفلسطينية ،ليشكل هذا الموقف الواعي الخدمة الكبرى للذات والوطن معا في مواجهة عدو يسعى إلى تفريغ فلسطين من أهلها .

يسمع سعيد أسرار باقية وهو لا يكاد يتنفس خوفا وإعجابا ، فهي تتكلم بجرأة وكأنه ليس عميلا ، وهو يطبق فمه حتى لا يقفز منه قلبه . وعندما تنتهي ، يطمئنها بأنه أفضل من يحفظ السر ، فوالده لم يورثه إلا الحذر : «إن الناس يأكلون الناس ، فحاشا أن تثق بمن حولك من الناس ، إنما عليك أن تسيء الظن بكل الناس[1]» ، فكانت علاقته الباطنية بوطنه غير مشكوك بها .

ينجب سعيد وباقية أملهما «فتحي» المسمى على اسم جده الطنطوري ، يحتج الجهاز على اسمه المأخوذ من «فتح» ، فيسميه سعيد «ولاء» إرضاء للجهاز ، ظاهريا ؛ على اعتبار أن معناه الباطني- كما أشرنا- ولاء للوطن والمقاومة . فيشب هذا الطفل مع سر الصندوق وهو أكثر حذرا من والديه ، يأخذ من أبيه الحذر ، ومن أمه وعي الأخبار والحكايات عن «الطنطورة» وأسرارها ، ثم يغدو«ولاء» فدائيا مع اثنين من زملائه عام 1966 ، حيث يخرجون الصندوق ، ويشترون سلاحا وذخيرة ومتفجرات ، وكل هذا من غير علم سعيد الذي يتفاجأ بالأمر ، غير مصدق بتحول ابنه الضعيف إلى فدائي : «ولاء ، ابني وحيدي ، هذا الشاب الحيي الضئيل ، الذي يأكل القط عشاءه أصبح فدائيا ، وأعلن العصيان على الدولة![2]» .

وما أن يأخذ الجهاز والدي ولاء ؛ ليؤثرا عليه كي يسلّم نفسه ، حتى نجده يصر على ثورته ، بل تلتحق به أمه التي حمّلته سرها ، وجعلته أملها ، لتقاتل معه ، فيغيبا ، وينجوا بطريقة فانتازية عن طريق الغوص في البحر ، ولا يبقى ما يدل على وجودهما سوى كتيبة من كتائب الفدائيين باسم «الطنطورة» .

---

(1) نفسه ، ص 135 .

(2) نفسه ، ص146 .

إن هذا المشهد الذي يصور التحاق «باقية» بابنها «ولاء» هو التحول الوطني الإيجابي الذي خرج من ذل سعيد المهزوم ، فيكون التنفس بحرية في كهف مظلم ولو لمرة واحدة حياة حقيقية عند الجيل الفلسطيني الجديد ، فالكفاح المسلح هو المصير الوحيد للحرية التي تجعل الأم باقية تلتحق بابنها لتقاتل معه وتحميه بالسلاح والحب[1] . ولا يبقى لسعيد المهزوم سوى المذياع يحتضنه سرا ، ويفرح به كثيرا عندما يسمع اسم كتيبة الطنطورة الفدائية .

ربّت باقية ولاء على معرفة أسرار الأرض الطريق الحقيقي للمقاومة بأيدي «أولادنا آمالنا[2]» ، ويكون الكهف في ظروف الاحتلال حرية في رؤية ولاء الثورية : «أتيت إلى هذا الكهف كي أتنفس بحرية . مرة واحدة أن أتنفس بحرية![3]» . وفي هذه اللغة معاناة يبثها الكاتب عن الواقع الاضطهادي الذي يواجهه الفلسطيني في وطنه المغتصب ، ومع ذلك ليس بإمكان هذا الفلسطيني إلا الصبر والولاء والبقاء والأمل بالعودة ، كما اتضح من أسماء الشخصيات .

***

فجرت هزيمة حزيران نقمة المتشائل على نفسه وعلى الجهاز الأمني الصهيوني ، فرفض تنفيذ الأوامر ، قائلا بيأس : «قضيت نصف عمري في خدمتكم ، فدعوا البقية أعيشها كبقية خلق الله ، لا أهش ولا أنش ..[4]» ، على اعتبار أن خدمته للجهاز كانت تحمل واقع الهزيمة الأولى ، في انتظار النصر العربي ، وما أن حدثت الهزيمة الثانية حتى تحقق يأسه .

ثم يلتقي سعيد بيعاد الثانية بنت يعاد الأولى خارج السجن ، جاءت بتصريح زيارة لتبحث عن أخيها(سعيد)في المعتقلات الصهيونية ، وما أن يراها المتشائل حتى يظنها يعاد الأولى ، فيعود إلى ماضيه دفعة واحدة ، فيطير فرحا بهذا اللقاء ، وكأن مهزلة العشرين عاما التي عاشها كانت بسبب غياب هذه الحبيبة : «واستحوذتني رغبة جامحة في أن أصفق ، في أن أغني ، في أن أزغرد ، في أن أصرخ حتى تنهار

---

(1) نفسه ، ص 154 .

(2) نفسه ، ص 147 .

(3) نفسه ، ص150 .

(4) نفسه ، ص 174 .

عن صدري طبقات الخنوع والمذلة والحاجة ، والصمت[1]» . هذا هو عمق الحلم التراجيدي الذي تقدمه هذه الرواية في العودة إلى الماضي ، حتى وإن كانت هذه العودة وهما .

وتطرد يعاد الثانية من الوطن كما طردت أمها ، وإن اختلف أسلوب الطرد ، إذ يجيء العساكر هذه المرة بأدب لإخراجها من بيته ، فتصرخ في وجوههم كما صرخت أمها : «هذه بلدي ، داري ، وهذا عمي[2]» ، مؤكدة كلام يعاد الأولى الناص على الانتماء مع كون تلك قالت : «هذا زوجي» بدل «عمي» ، لكنّ سعيدا مهزوم ، رغم أنه المحور الذي يتوجب عليه أن يخلص المرأة / الوطن من الهزيمة ، لذلك يبقى المشار إليه السلبي في لغة المرأة ، متخذا من تكرار الحادثة نفسها بعد عشرين سنة متونة للعشرين سنة القادمة في انتظار يعاد الثالثة (الجيل الثالث) التي لا تطرد من وطنها ودارها ومن عند حبيبها . ولأنه سلبي ينتهي عاريا من الوجود السوي الذي كان يحلم به أو يطمح أن يعيشه ، لتغدو حياته وهمية ، كانت نتيجتها الهروب الاتكالي إلى الفضائيين في أحد مستويات الاغتراب والجنون والعجز في ظل قمع الاحتلال الصهيوني وعنصريته .

وأخيرا يجلس سعيد أبو النحس على «الخازوق» الذي لم يكن كابوسا ، وإنما هو«خازوق» واقع ، يصرخ إثره بمن حوله لينقذوه ، يستنجد بيعاد الأولى والثانية وباقية . . لكنه يجد نفسه وحيدا بدونهن ، حيث تشده اليعادان إلى قبر الغربة ، وتشده باقية إلى أعماق البحر في الوطن ، فيتشبث بالخازوق ، ثم يستنجد بيعقوب الإسرائيلي ، فيرد عليه الرجل الكبير قائلا : «اقعد على هوائيك واسترح[3]» . ويستنجد بالشاب الشيوعي ، فيطلب منه هذا الشاب أن ينزل إلى الشارع ليقاوم الاحتلال ، وما أن يحاول الشاب خلع جذور الخازوق بالفأس حتى يصرخ سعيد متألما . . وفي النهاية لم يبق أمامه منقذا إلا الرجل الفضائي الذي يأخذه إلى عالم الجنون ، وهو يقول له : «حين لا تطيقون واقعكم التعس ، ولا تطيقون دفع الثمن

---

(1) نفسه ، ص177 .

(2) نفسه ، ص193 .

(3) نفسه ، ص194 .

اللازم لتغييره تلتجئون إلي[1]» .

وفي اللوحة الأخيرة من الرواية يخرج المحترم / الراوي الذي وصلته الرسائل من المتشائل عن طريق بريد عكا باحثا عن مرسلها «المتشائل» ، فيذهب إلى مشفى المجانين فلا يجد هذا الاسم تحديدا ، وإنما يجد اسما آخر مشابها له وهو«سعدي النحاس أبو الثوم أو الشوم» توفي قبل عام ، وقد جاءت امرأة من شرق الأردن لزيارته ، وما أن علمت بموته حتى قالت : «إنه استراح وأراح[2]» .

***

مما سبق يتضح لنا أن اللغة السردية في هذه الرواية عبرت عن سيرة الفلسطيني المهزوم ، وأن الأمل الذي تعلق به خلال عشرين عاما تهاوى دفعة واحدة إثر هزيمة حزيران التي لم تكن نكسة وإنما كانت «نكبة النكبة» إذا أردنا التعريف بها ضمن رؤى الرواية العربية المكتوبة في أوائل السبعينيات ، حيث يجد البطل نفسه ممزقا بين يعاد الأولى رمز الشتات ، وبين باقية رمز الثورة والبقاء ، وبين شيخ الفضائيين الذي يناديه إلى الاتكالية والحلول الغيبية ، وبين الشاب الفلسطيني الشيوعي الذي يعمل بطريقته الثورية النقابية اليسارية داخل الشارع الفلسطيني في ظل الاحتلال[3] ، فيختار الاتكالية والجنون .

وإذا كانت سلبية البطل المتشائل أوصلته إلى الجنون بلقائه الفضائيين ، فإن العامل الحاسم الذي أوصله إلى هذه النتيجة هو عجزه عن اتخاذ السبل المقاومة بفاعلية لعدوه . وهذه السلبية - بحد ذاتها -هي التي جعلت المتشائل مجردا من أرضه ، وفي الوقت نفسه مجردا من نسائه الحاملات للكثير من الدلالات الرمزية والمتقدمات عليه وعيا وثورة ، فهن : «يحملن وعيا مختلفا عن وعي سعيد المتشائل الذي تعاين تطوره البطيء المتعثر[4]» ؛ لأنه فعليا لم يعد قادرا على حماية عرضه

(1) نفسه ، ص 195-196 .

(2) نفسه ، ص 197 .

(3) انظر قراءة عن تمزق البطل بين الأركان الأربعة ، نبيل سليمان : سيرة قارئ ، ص118-120 ، 123-126 .

(4) سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي ، ص 71 .

متمثلا بأخته وحبيبته ما دام غير قادر على استرجاع أرضه من مغتصبيها، أو حتى أن يفكر جديا باستعادتها والعمل من أجلها، مع كونه قدم مفهوما جديدا للمقاومة من خلال «الإصرار على البقاء في المكان، باعتباره جزءا من الماضي[1]» الذي يسعى هذا البطل المهزوم إلى العودة إليه، ولو عن طريق الوهم.

إن قراءة هذه الرواية على أرضية علاقة البطل الفلسطيني المهزوم المتشائل بمجموعة من النساء الرامزات إلى أبعاد القضية الفلسطينية، هي قراءة لا غنى عنها في إنتاج العلاقة الإيجابية التي أنتجتها الرواية في صور المرأة القوية في حياة الرجل المهزوم، حيث يعاد الأولى، ويعاد الثانية، ويعاد الثالثة المنتظرة، وأية يعاد أخرى في أجيال قادمة، هي تأكيد على أن آمال العودة في لغة الشتات الفلسطيني لا تموت، فقبل أن تموت يعاد تلد ابنتها يعاد، إصرارا على حقيقة عدم الفناء أو الموت لهذه المرأة الرمز للعودة إلى الوطن، بوصف اسم يعاد من تأليف الكاتب، لأنه اسم غير مألوف في الواقع، فألفه ليعبر من خلاله عن حلم العودة إلى الوطن المغتصب بعد تحريره.

أما باقية فهي الصمود في سياق التحول الثوري داخل الأرض المحتلة، بما يحمله هذا الصمود من أسرار كثيرة لن يستطيع العدو مهما كانت أجهزته القمعية أن يصل إلى أعماقها، ولا بد أن يبقى في المكان الفلسطيني والذاكرة الفلسطينية متسع لا يعرفه العدو، تتبلور في داخله بذور ثورة ولاء (ابن البقاء) الناجحة في تأكيد المواجهة الرمزية للاحتلال.

وفي الأحوال كلها لن تجد المرأة الرمز للوطن المغتصب[2]، بديلا عن سعيد أبي النحس، مركزا لدائرتها الثورية وصمودها وكفاحها، وهي إن عجزت عن إخراجه كليا، مما هو فيه من عمالة وانهزامية، فإنها استطاعت أن تنجب منه، فعليا عن طريق باقية من خلال ابنهما ولاء، ورمزيا عن طريق يعاد من خلال ابنها سعيد الثاني الفدائي، ويعاد الثانية الجريئة مثل أمها. وبالتالي كانت دلالات سلبية

---

(1) شاكر النابلسي: مباهج الحرية في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1992، ص105.

(2) يمكن قراءة الرمز من خلال الأسماء: فاروق وادي: ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، ص115-118.

سعيد المتشائل، واتكاليته، وجنونه، واختفائه، بل وموته، هي أسلوب صانعة الصواعق التي اتكأ عليها حبيبي، فجعل سلطات الاحتلال تطمئن إلى ولاء سعيد وخيانته لقوميته ووطنيته، ثم اكتشفت هذه السلطات في النهاية وهمها الخرافي، من خلال حضور الرمز الفلسطيني في البقاء والولاء وآمال العودة في سياق التفاؤل أو التشاؤل على الأقل، لا التشاؤم.

وقد جعل إميل حبيبي «مبادرة المرأة للحب لا تنفصل عن مبادرتها للقتال والمقاومة الضارية.. تؤكد إيجابيتها، ولا تؤكد بطولة وفروسية المحبوب وضعف المرأة تجاه الرجل[1]». كما عودتنا على ذلك السرديات التقليدية.

وما دامت المرأة هي البطل الإيجابي، فإن القضية / الوطن هي المرأة بحضورها الفاعل، وبالتالي فإن سعيدا المتشائل هو جيل النكبة الذي ضيعه التشاؤل الواقع بين التشاؤم والتفاؤل، وأحرقت مجاديفه الهزيمة الثانية، ولم يدرك أن المعركة يجب أن تكون مستمرة بالتفاؤل الذي تبثه البطلات النساء وابناؤهن في الوعي الذي يعني أن يتخلص الفلسطيني المتشائل من نفسية التفكير الغيبي والاتكالية والخنوع والعجز. وما دام المتشائل جزءا منا، «فلنبحث عنه في ذواتنا ومجتمعنا، ولنقاومه في دواخلنا وواقعنا، ولنحاول التخلص من كل ما يعوق مسيرتنا نحو الحرية السياسية والاجتماعية، والانعتاق الإنساني[2]». وهذا هو هدف إميل حبيبي الرئيس في روايته هذه، مع كون المتشائل الفلسطيني لا ينفصل عن المتشائل العربي أينما وجد[3]. ولا نتفق في هذا السياق، بخصوص تفسير المتشائل على أنه رمز للشعب العربي بأسره، باستثناء الشيوعيين[4]. إذ في هذا التصور رؤية نقدية ضيقة، لا تقل عنها سوءا إحالة المتشائل إلى رمز يمثل، الجزء الساقط من الشعب الفلسطيني[5]، لما في هذا التصور أيضا من تغافل عن إيجابيات كرستها هذه

---

(1) فيحاء عبد الهادي: نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية، ص53.

(2) عبد الرحمن بسيسو: استلهام الينبوع، ص301.

(3) شاكر النابلسي: مباهج الحرية في الرواية العربية، ص104.

(4) نعيم عرايدي: مسيرة الإبداع، ص 95.

(5) وليد أبو بكر: الأرض والثورة (قراءات نقدية في الرواية الفلسطينية)، منشورات القدس، 1988، ص7.

الشخصية بصمودها على الأرض وبحفظها للأسرار الفلسطينية ، مما ينقذها من العمالة والخيانة ، خاصة أن الرواية لم تبرز خيانات سعيد لوطنه ، باستثناء عمله في التخريب ضد الشيوعيين(العرب واليهود معا) في الانتخابات!!

ثالثا : المرأة وذاكرة الخطيئة .

«عم جئت تبحث يا «أباس» ؟ عن إخطية الأولى - الخطيئة الأولى ؟[1]» . تلخص هذه العبارة حياة الفلسطيني الذي شرّد من أرضه إلى الشتات ، ثم لا يجد مفرا من العودة بإحدى الطرق للبحث عن ماضيه الذي سلبه إياه الاحتلال ، ليمثل له هذا الماضي المرأة/ إخطية ؛ الرمز للأرض والوطن ، خطيئة وعقدة ذنب تطحن ذاكرته .

وتتماثل رواية «إخطية» مع سائر روايات حبيبي في تعبيرها عن مأساة الهجمة الصهيونية الشرسة التي مارسها الاحتلال على الأرض الفلسطينية لتغيير معالمها ، واضطهاد أهلها وقهرهم إلى حد تحريم «حرية الحنين إلى هذه البلاد في هذه البلاد[2]» . وجعل كل عربي «يظن الظنون بنفسه :» أن يكونوا يعتبرونه ، بما في دخيلة نفسه «مخربا» (. .) أو مرشحا لأن يكون مخربا[3]» . لأن الأجهزة الأمنية الصهيونية لا تترك عربيا عابر سبيل إلا وتشتبه بأنه مخرب ينتمي إلى حركة سرية معادية ، فتحكم عليه أن يفقأ عينيه الاثنتين ، «وإذا كان ضريرا فذلك أكبر برهان على أن اللاسامية قد نخرت لحمه وعظمه ، فأثر العمى على رؤية دولة اليهود[4]» . فبهذه السخرية يصور حبيبي واقع الحياة الفلسطينية في ظل الاحتلال!وهي بكل تأكيد سخرية سوداء ما بعدها سخرية ، خاصة في تحول المكان الفلسطيني إلى ظاهرة كابوسية ممثلة بصهاينة غزاة ، «مخلوقات قزمية» طول الواحد منهم نحو خمسة أشبار أو أربعة . . شكلا واحدا وقدا واحدا «فإما أن يكونوا في

---

(1) إخطية ، ص73 .

(2) نفسه ، ص7 .

(3) نفسه ، ص28-29 .

(4) نفسه ، ص 21 .

شكل بن غوريون صغير أو في شكل ديان صغير[1]» ، فيصبح بيتا المتنبي ذاكرة المكان :

«لك يامنازل في القلوب منازل
أقفرت أنت وهن منك أواهل
وأنا الذي اجتلب المنية طرفه
فمن المطالب والقتيل القاتل[2]»

***

تبدأ الرواية بفوضى داخل إسرائيل إثر رعبهم من رؤيتهم رجلا عربيا كـ «السيف الضوئي المسلول اخترق صدورهم كما يخترق السفود صدور الفراريج المشوية[3]» ، يتأبط «كلاشينك» ، ويمشي مسرعا بين «السيارات المتجلطة[4]» على أرض فلسطين التي كانت ملتقى العشاق فأمست بعد الاحتلال تئن تحت الزفت والقطران ، والشقق السقيمة ، و«كوهين أفيدوف» الذي يفقأ العيون ، يلاحق من يتنزه من الصبية والصبايا العرب[5]!!

حاربت دولة الاحتلال مواطن العشق ، فلم تترك «دغلا بكرا» للعب الغميضة ، أو«غيضة صنوبرية» للحب . أو سطح بيت خاليا من السواري والصهاريج لنقش أسماء العشاق[6] .

أما فلسطين الماضي ، فهي جنة العشاق ، والانطلاق ، والحرية ، والطبيعة الرومانسية الساحرة : «كثة الأجمات ، صافية السحنات ، تعرق صخورها بالينابيع ، وتحمر وجناتها ، خفرا طبيعيا ، بالنرجس ، وعصا الراعي ، وبغزل البنات ، وبالبنات الغزالات[7]» ، وهذه الجمالية تتكرر في حديث الراوي البطل عن الماضي الحافل

---

(1) نفسه ، ص15 .

(2) نفسه ، ص5 .

(3) نفسه ، ص16 .

(4) نفسه ، ص45 .

(5) نفسه ، ص25 .

(6) نفسه ، ص17 .

(7) نفسه ، ص69 .

بحضور الشخصية الفلسطينية المندمجة بمكانها الجمالي الساتر للعشاق : «الكرمل كريم لا تبخل أدغاله على ستر العاشقين حتى ولو جاءوا من جميع أنحاء فلسطين - وكانوا يجيئون - فلا يملأون كوزه السخي[1]» .

وكان الحب في الماضي جما رومانسيا مسكونا بالنظرات ، والتلامس عفو الخاطر ، وحفر الأسماء زوجين زوجين على جذوع الشجر ، وتبادل الرسائل الغرامية ، والبسمات . . وهنا لا نستغرب أن يناقش الراوي فضائل أخلاق العربي ، متهما من يعادي العرب بأنه «ذو عقل أخف من عقل حمار[2]» ، مشيدا بعفة العربي في مواجهة المستعمرين الذين «يغيرون على أوطاننا وينتهكون أعراضنا[3]» .

إن استطرادات إميل حبيبي كثيرة ، وهي تجعل روايته مثقلة بالكتابة الساخرة التي توصف بأنها «استرسال طويل لجميع أنواع التداعيات النفسية والفكرية واللغوية[4]» .

***

يعود «عبد الكريم أبو العباس» الفلسطيني الذي طرد من فلسطين إثر النكبة إلى فلسطين بعد أن تجنس بالجنسية الأمريكية ، وتزوج امرأة أمريكية ، عمقت غربته وهي تصر على أن تعلم ابنتهما كلمة «إزرائيل» بدل فلسطين . لذلك هرب منهما ، وعاد زائرا إلى مسقط رأسه في حيفا بعد أكثر من ثلاثين سنة من الغياب ، فكانت عودته مسكونة بالخوف من أن تضبطه أجهزة الاحتلال الأمنية متلبسا بمشاعره الفلسطينية ، فتحرمه من دخول فلسطين ، وهو عائد ليبحث عن حبيبته «إخطية» التي هي رمز لماضيه كله ، وما فيه من عقدة ذنب وخطيئة ارتكبها في التقاعص عن حماية وطنه .

ذهب إلى شارع عباس (حارته القديمة) قرب سور مدرسة الراهبات القديمة موطن ذكرياته العاشقة في حيفا . وأهم ذكرياته كانت مع «إخطية» التي راسلته برسائل عشق ، وضعتها في سور المدرسة ، كما كان يفعل المراهقون والمراهقات ، ثم ألقت

---

(1) نفسه ، ص71 ، ص80 .

(2) نفسه ، ص59 .

(3) نفسه ، ص60 .

(4) عزت الغزاوي : نحو رؤية نقدية حديثة ، ص74 .

سلطات الاحتلال القبض عليه ، فأخذت تحاسبه على ذكرياته ، وتعدها مؤامرة ضد دولة إسرائيل ، منذ الانتداب البريطاني على فلسطين ، فنشرت صحافتهم : «كان عبد الكريم الأمريكاني يتبادل الرسائل طوال أربعين عاما ، عبر فتحة من فتحات ذلك السور مع إحدى المخربات ممن قررت الجامعة العربية ، في زمن أمينها العام عزام باشا ، إبقاءهن في إسرائيل للتخريب على الدولة الناشئة ، من داخلها ، ولتفريخ الأجانب والسرطان[1]» . ولأن عبد الكريم العباس يحمل الجنسية الأمريكية ، فقد اكتفوا بطرده ، ويمنعه من دخول فلسطين مرة أخرى ، بعد أن أدانته شهادات من رأوه ، يخرج من السيارة فـ «يركض وراء فتاة كانت تجري في وسط الشارع ما بين السيارات المزدحمة ، حافية القدمين ، وحاسرة الرأس ، عريانة إلا من ثوب أبيض ملطخ بالوحل وممزق عند الصدر ، مشقق الطرف السفلي وهي تركض محتضنة في صدرها طفلة[2]» .

وهذه الفتاة هي «إخطية» ، وإن لم تكن هي بعينها ، فإنها إخطية الثانية ، أو الثالثة ، لتصبح «إخطية» رمزا كبيرا متعدد الدلالات في الرواية ، منها الدلالة على «فلسطين المغتصبة» عقدة الذنب داخل كل فلسطيني لم يدافع دفاعا مستميتا عن أرضه وعرضه ، حيث اغتصبت منه إخطية بأيدي الغول ، فكان اسمها رمزا مشتقا من الخطيئة التي وقعت فيها إخطية عندما أنجبت بنتا سفاحا قبل نصف قرن : «هل ظلت إخطية لا تنجب البنات طوال هذا العمر ، إلا سفاحا فلا ينجبن إلا البنات وإلا سفاحا جاريات في الشوارع حافيات معفرات ، منعوفات الشعر ، عاريات مشحرات؟[3]» . وهنا ندرك أن الماضي يحاصر المغترب الفلسطيني حصارا عنيفا ، وهو يبحث عن إخطية التي أصبحت بالنسبة له «امرأة ، وأرض ، وأحلام[4]» اغتصبها الغول الصهيوني .

ولكل فلسطيني «إخطيته» التي تركها ضائعة في فلسطين بعد النكبة . وإخطية هذه عاشت قبل الاحتلال مسجونة في بيت أهلها ، لا يرى شباب حيفا إلا وجهها

---

(1) إخطية ، ص68 .

(2) نفسه ، ص58 .

(3) نفسه ، ص73 .

(4) عزت الغزاوي : نحو رؤية نقدية حديثة ، ص75 .

من الشرفة . فعشقوها كلهم : «من منا لا يتذكر إخطية ويعشقها حتى التلف؟[1]» . وعندما تريهم وجهها يتجلى لهم جمالها الأخاذ . . ثم أصبحت فيما بعد رمزا للأرض التي وقعت في الأسر[2]» ، اغتصبها الإنجليز أولا ، ثم من بعدهم اليهود .

كان عبد الكريم الأكثر عشقا لها ، وهو اسم للعائلة الكادحة الحيفاوية التي انتمت مبكرا إلى الأفكار الشيوعية ، وتكونت العائلة من ثلاثة أخوة هم (عبد الرحمن ، وعبد الإله ، وعبد القدوس) ، كل واحد منهم عامل ابن عامل وأخو عمال ، وأن عبد الكريم العائد من أميركا يبحث عن ماضيه هو الأخ الأصغر (عبد القدوس) ، وهو تحديدا الذي أنقذ إخطية من الموت عندما قفزت ، وهي في العاشرة من عمرها من شرفة بيتها ، فوقعت بين يديه سالمة ، ليعيدها إلى أهلها ، وهذه الحظوة التي حظي بها جعلت الآخرين يمرون دوما قرب شرفتها لعلهم يحظون «بقفزة من قفزاتها أو بوقعة من وقعاتها[3]» ، لكنهم لم يكونوا يرون إلا وجهها الجميل ، وعينيها اللتين بعثتا رسائل الشجاعة والحب ، وأحيانا تتجلى لهم : «سمراء ملتهبة ، كما النار ، في حلة حمراء كما النار ، ثوب من الحرير الأحمر وقلادة حول عنقها من العقيق الأحمر[4]» .

فبهذه الصور المليئة باللون الأحمر ذي الدلالة الواضحة على ترميز «الحرية الحمراء» المتجسدة في الثورة الشيوعية التي اتخذت اللون الأحمر رمزا لها ، قد تفسر شخصية إخطية على أنها «الفكر الشديد الوضوح ، لدرجة أنه لا يرى إلا من قبل من يتأمله[5]» . مما يعني أنها رمز متعدد في الإحالة إلى الأرض ، والمرأة ، والماضي ، والفكر ، فتغدو على الأرجح في بعض الآراء : «الثابت من الأرض ، والثابت من الفكر[6]» في حياة الإنسان الملتزم بقضاياه المصيرية .

ثم تختفي إخطية سنة قبل النكبة ، لتعود وتظهر في شرفتها حزينة تحمل

---

(1) إخطية ، ص73 .

(2) عزت الغزاوي : نحو رؤية نقدية حديثة ، ص75 .

(3) إخطية ، ص 73 .

(4) نفسه ، ص74 .

(5) وليد أبو بكر : الأرض والثورة ، ص48 .

(6) نفسه ، ص103 ، وانظر تعددية ترميزها : ص 79-104 .

طفلة ، فيظنون بها الظنون ويهربون منها بعد أن يعلو صوت بإدانة الرجال جميعا الذين لم يدافعوا عنها ، ولم يعتبروها أختهم ، فكان تخليهم عنها خطيئة ما بعدها خطيئة ، وهذا هو مكمن التسمية الذي خاطب من خلاله الراوي مجموعة الرجال تحت اسم عبد الله معنفا ، وموضحا أن إخطية هي رمز الماضي الفلسطيني والأرض الفلسطينية التي لم يدافعوا عنها كما يجب ، فسقطت بأيدي أعدائها : «هل تشيح بوجهك ، قائلا هذه ليست أختي ، لو رأيت يا عبد الله في طريقك رجلا «قد الجبل» يعتدي على طفلة ؟ أما إخطية فكانت أختك يا عبد الله ، فكيف لم تهرع إلى إغاثة مليحة سطا عليها غول ؟(. .) . إن إخطية من تلك الظواهر الكونية التي وجدت لكي يعترف الناس بها لا أن تعترف بهم ، تبوح بأسرارك لها ، فلا تبوح بأسرارك : دغلة في الكرمل استعصت على الإسمنت . عليقة مجدورة في جنينة عباس . باحة منسية وراء فرن وادي النسناس . حائط مبكى في شارع العراق . صخرة بعيدة في تل السمك . نصب قبر منسي في حيفا العتيقة . مكتب أخي في شارع الملوك . وغرفة ولدت فيها وفتحوا جدارها دكانا في حسبة وادي النسناس ، وأعشاش منعوفة في برج مدرسة الراهبات . لا تذهب عنكم بل تذهبون عنها . ولا يأخذونها منكم بل يأخذونكم منها . يرحلون عنها ولا يعودون . أما هي فلا تعود لأنها لا ترحل[1] . فالراوي هنا استبدل بشخصية المرأة أماكن متعددة منتصبة وراسخة في الأرض ، بما يدلل على أن إخطية هي الأرض التي اغتصبت بسبب خطيئة أهلها في حقها ، لأنهم لم يدافعوا عنها كما يجب .

من الوصف السابق لعلاقة الفلسطيني بإخطية ، ندرك أن إخطية لم تكن امرأة حقيقية وإن كانت الكتابة تعطيها بعض ملامح المرأة ، فهي تبدو – مع كونها حاملة لبعض خصائص المرأة–من خلال حبسها الغامض ، وصوفية علاقة الآخر بها ، واختفائها ، وسفاحها ، وتجددها الأسطوري . . علامات تؤكد أن إخطية هي الرمز للأرض ، وللخطيئة المتمثلة في عدم حماية هذه الأرض ، فكانت الفاجعة في سقوطها ، وأيضا في استمرار عقدة الذنب/ الخطيئة داخل الفلسطيني تجاه تفريطه بها منذ البداية ، وإيمانه بأنه مهما لف ودار فلا بد أن يعود إلى ماضيه ؛ إلى خطيئته الأولى التي تركها في موطنه ، وأصبح مثل الرجل البندول الذي يسير في خط واحد

---

(1) إخطية ، ص 75–76 .

هو خط حركته بين أطلال الزمن الماضي ، كما يفعل (عبد الرحمن) الذي بقي صامدا في حيفا ، مما ينفي تهم التكيف مع الاحتلال ، فـ «مجرد الصمود على الأرض ، ألغى حلم الصهيونية بدولة عبرية نقية[1]» في تصور الرواية .

***

إن الشخصية الوحيدة التي عرفت أسرار إخطية ، هي «سروة» ابنة عائلة العبد الكريم ، وقد اشتق اسمها من شجرة السرو العالية «سمراء نحيلة كأنها ساق السروة ، فوقها شعر كث جعدي[2]» . فقد كانت سروة تروي لجيلها حكايات عن الثورة القادمة ، فمثلت بذلك «ثورة من نار ، ملتهبة[3]» ، أي الثورة «على يد الشيوعية[4]» من وجهة نظر إميل حبيبي الذي انتمى إلى الشيوعيين آنذاك . فهي تتجاوز أقرانها في تسلقها الأشجار العالية حتى تكاد تختفي عن أنظارهم ، فتخبرهم بأنها كلما تسلقت أكثر عرفت أكثر ، آملة أن تبلغ في إحدى صعداتها قصر الغول وتحرر إخطية من سجنها الذي اختطفت إليه ، بل تعلن لهم أن سر إخطية لديها ، وأن على الراغب في معرفة سرها أن يلحقها إلى أعالي الشجر . ولكنها تسقط في إحدى المرات من أعلى الشجرة على صخرة ملساء قرب الشلال ، فتموت ، ليصبح الموت موت فلسطين بعد النكبة التي حلت بها ، فبعد موت الاثنتين (فلسطين وسروة) معا أقفر شارع عباس ، وتشرد الأخوة .

من الملاحظ ، أن إخطية وسروة هما الشخصيتان اللتان أنجز حبيبي في سياقهما الرمز في الرواية ، إذ إن ضمير الجماعة الذي يستخدمه الراوي في صياغة العلاقة بين «النحن» وهاتين المرأتين الصغيرتين هو ما يجعل من تركيبة الرواية تركيبة رمزية ، يمكن أن نحيل من خلالها إخطية إلى أن تكون رمزا لفلسطين وما تحويه من أمكنة وعلاقات إنسانية وأفكار ثورية ، وظروف حياتية مختلفة ، وأطماع استعمارية خطرة . وأن ما استطاعت أن تحققه «سروة» من قدرة في الوصول إلى أعالي الأشجار ما هو إلا نتيجة لوعيها المستمد من علاقتها بأخوتها العمال الذين انتموا شعوريا وطبقيا إلى

---

(1) وليد أبو بكر : الأرض والثورة ، ص111 .

(2) إخطية ، ص 80 .

(3) نفسه ، ص82 .

(4) عزت الغزاوي : نحو رؤية نقدية جديدة ، ص75 .

الأفكار الشيوعية قبل غيرهم ، وما حملته النكبة بعد ذلك هو الهدم الذي تحقق في الوطن المغتصب/ «إخطية» وفي الوعي الطبقي «سروة» التي تحطمت على صخرة الاحتلال ، بوصفها قمة الوعي والمعرفة والثورة والمغامرة في فلسطين أيضا ، في حين سقطت إخطية ، فصارت مقعدة ، خرساء ، وبالتالي غدا الفلسطيني في وطنه مختزلا في قول الشاعر «ذهب الذين أحبهم وبقيت مثل السيف فردا[1]» .

لعل شعار «شيء عفن . . .[2]» ، كما يرد في الرواية ، يوحي بمرارة الكتابة عند حبيبي من خلال حديثه عن عفن الاحتلال ، لكن الأمل عنده لا يموت ؛ لأن إخطية لا تموت ، فهي تتجدد بإخطية أخرى ، مثلها مثل العنقاء في التصور الأسطوري . أما موت سروة فهو العجز الذي عمق عقدة الخطيئة «في النحن» الذين لم يبق لهم إلا محاربة اليأس بأكياس النسيان : «أحطنا الذاكرة بأكياس ملأناها بالنسيان ، استحكمنا وراءها نصد غارات اليأس حتى لم يبق في الذاكرة سوى هذا السياج[3]» ؛ وهو سياج الغفلة والخطيئة التي استحكمت داخل الفلسطيني ، فجعلته يشعر أنه قصر في حماية أرضه ووعيه ممثلين بإخطية سروة ، مما أوقعه في الخطيئة ، منبع ذاكرته .

***

عاش البندول (عبد الرحمن) ستة وثلاثين عاما بعد النكبة ، لم يغير فيها شيئا من ماضيه الفلسطيني ، لم يفتح غرفة الضيافة القديمة على الشمس التي عدها غائبة منذ ذلك التاريخ ، ودار يوميا كالبندول في حواري حيفا القديمة يتأمل معالمها . كما أنه رعى إخطية التي تعرف منه أنها ولدت مقعدة وخرساء ، وأن سروة هي الوحيدة التي وصلت آنذاك إلى سرها . ثم لما ماتت سروة (فلسطين في النكبة) رعى البندول إخطية بوصفها ماضيه العاجز الذي يحتاج إلى الحماية ، فكانت صورة إخطية ، كما يصفها الراوي البطل بعد مشاهدتها : «طالعتني بتلك الألفة القديمة . لم تقل : لا أستطيع إلا أن أحبكم . ولكنها قالت ، بعينيها ، لي : هل استطعتم أن تحبوا

(1) إخطية ، ص85 .

(2) نفسه ، ص 53 .

(3) نفسه ، ص86 .

ســـواي؟[1]» . وهنا تصبح إخطيــة رمــزا لكل الأشــيــاء التي بقــيت من فلسطين الماضي ، رمزا ضعيفا كسيحا أخرس ينتظر من ينقذه .

في نهاية الرواية نجد ذاكرة الخطيئة تعم المكان الفلسطيني الذي يمسي كوادي عبقر مشبعا بالذكريات التي محورها البحث عن إخطية بوصفها ذكريات الماضي ؛ «كل يسأل عن إخطيته كيف تركها ، ولماذا تركها ، وكيف حالها بعده . إخطية الكسيح لولا سروة . إخطية الخرساء لولا . . . لولا عبد الرحمن ؟[2]» . فصارت إخطية في الحاضر مقعدة وخرساء مغيبة ، لكنها تبقى ذاكرة المكان الذي جماليته في عجزه ؛ «لولم يكن الجبل كسيحا لكرهناه ، ولولم يكن البحر كسيحا لأغرقنا . ولا تتألق إخطية إلا بمن يحبونها[3]» .

ولأن إخطية امرأة ، فإن «رجل الشارع» – لا «امرأة الشارع» أو«طفل الشارع» – مسئول عن صنع المصير السلبي في حياتها ، فهو تحديدا المسئول بما يمثله من سلطات مختلفة عن الخطيئة المستمرة تجاه قضيته الوطنية التي تبتذل بأيدي المتشدقين بالوطنية الذين تسموا بأسماء سياراتهم الفخمة ، كما يروا في حفل تأبين أحد قيادات الثورة ، منكبين على الموائد الباذخة ، بل يتخذ بعضهم الفتيات الإسرائيليات الشقراوات سكرتيرات في مكاتبهم .

***

إن هذه الرواية خطاب ترميزي معقد الشيفرات ، فيه سؤال محوري توجهه إخطية بعينيها إلى كل الفلسطينيين في الشتات ، وهو سؤال : هل استطعتم أن تحبوا سواي ؟ إنه السؤال المسكون بالوعي الباحث عن فلسطين بعد النكبة . فالكل يبحث عن إخطيته الأولى/ وطنه ، حتى وإن لف العالم ، وتزوج أمريكية ، وأنجب منها بنتا ، فلا بد في النهاية أن يهرب عائدا ليبحث عن إخطيته التي أدرك أن أمره معها «لم ينته ولن ينتهي[4]» ، وأدرك أيضا أن لا حياة فعلية له بعيدا عن «إخطية» ، بوصفها

---

(1) نفسه ، ص 88 –89 .

(2) نفسه ، ص 93–94 .

(3) نفسه ، ص89 .

(4) نفسه ، ص65 .

«الشكل الكسيح للوطن[1]» في ظروف الاحتلال .

ولا يلغي كون إخطية الوطن ، إلغاء الترميزات الأخرى لهذه الكلمة ، كأن تكون أيضا «ثوابت أساسية في الفكر الثوري الواعي التي يتهمها المجتمع في لحظة خوف بالسفاح ، ثم يعود ويعترف أنها لا تلد سفاحا ، وأنها الحيوية الوحيدة والحس الثوري الذي يحتاج إلى العلو[2] . أو أن تكون «الحبيبة الأبدية» التي تحتضن قضية فلسطين في داخلها وخارجها[3]» ، مما يعني أن إشكاليات القضية الفلسطينية كلها تختزل فتكون «إخطية» المرأة ، وإخطية الرواية معا أوهي إخطية المتناسخة بعضها من بعض على طريقة تناسخ يعاد من يعاد في الرواية السابقة ، أو تناسخ سرايا من سرايا في الرواية التالية لتعميق الصلة بين المرأة والأرض واقعا وتمثيلا في روايات حبيبي كلها .

رابعا : المرأة وذاكرة المكان

ضاعت الحبيبة «سرايا» في رواية «خرافية سرايا بنت الغول» كما ضاع الوطن ، ولا فرق بين «سرايا» ، والمكان في ذاكرة الفلسطيني تجاه قضيته الوطنية ، حيث تجلت العلاقة بالماضي بوصفها علاقة «الصدق الذي يولد مع كل طفل[4]» في مواجهة الحاضر /الغول الصهيوني الذي يسعى إلى ذبح الذاكرة الفلسطينية ، وخاصة ذاكرة المكان .

وموقف هذا الفلسطيني أنه يبحث عن سراياه ، كما يبحث بطل الحكاية الشعبية عن ابنة عمه «سرايا» التي «خطفها الغول ، فتبناها وأسكنها قصره المشيد في أعالي جبل . فذهب ابن عمها يبحث عنها في البراري ، وكانت مشهورة بجدائل شعرها الطويلة ، والتي لا يمسها مقص . فكان يناديها ، وهو يبحث عنها : «سرايا يا بنت الغول ، دلي لي شعرك لأطول» ! فسمعته . فدلت له جديلة ، فتعلق بها فصعد عليها ، فدست مخدرا في شراب الغول . فنام لا حراك فيه ، فانسلت مع ابن عمها

---

(1) عزت الغزاوي : نحو رؤية نقدية جديدة ، ص 76 .

(2) انظر عن رمزية إخطية : وليد أبو بكر : الواقع والتحدي في رواية الأرض المحتلة ، ص 132-140 .

(3) نبيه القاسم : في الرواية الفلسطينية ، ص129-133 .

(4) إميل حبيبي : أنا مانعة الصواعق الفلسطينية ، مجلة مشارف ، ع9 ، ص 17 .

وعادت إلى قريتها[1]» . وفي هذا السياق يبحث بطل الرواية «عبدالله الصياد» الذي يماثل إميل حبيبي[2] ، عن حبيبته سرايا بعد أن نسيها زمنا طويلا ، بل إنها تحضر إليه بعد أربعين عاما من غفلته عنها ، وبالتالي تغدو الرواية إجابة عن سؤال محوري : «من هي سرايا ومن هو الغول ؟[3]» .

كانت سرايا قبل النكبة ، صبية تعيش في جبل الكرمل ، كأنها ولدت من رحمه ، أو كأنها جنية من جنياته ، تمتلك حريتها ، وتعرف أسرار الطبيعة ، حيث رباها أبوها إبراهيم صاحب الحكمة والفلسفة وكثرة الرحلات القراءة والكتابة ، وفنون الطب . وهي آية في الجمال . التقاها «عبد الله الصياد» في صباه ، فأحبها ، وأحبته ، وأكلا معا تفاح المجانين ، وكأنهما آدم وحواء في جنة الكرمل ، لكن الغول هدم لذتهما ، فضاعت في النكبة ، ونسيها عبد الله الصياد زمنا ، ثم تذكرها بعد أن تجاوز الستين من عمره عندما فاجأه شبح سرايا كظل باهت مضطرب على سطح البحر أمامه ، وبه همهمة أنثوية ؛ جاءت من خلفه في ليلة مهولة ، ليشكل ظلها «معولا سحريا ، أشبه بمصباح علاء الدين ، رحت - كما يقول- أنبش به جبال النسيان محاولا قدر طاقتي ، الإيغال في أغوار الذاكرة[4]» . ومن هذا الإيغال صار البطل غولا موغلا في البحث عن حبيبته .

تجلى الشبح عن صبية في عمر ابنته لها جسم نحيل وضامر في مقتبل العمر متسربلة بثوب شفاف على جسم عاطل من الحلي ، منحته الخليقة قلائد فطرية متقنة ، لها وجه قمحي وشعر كستنائي ، ولها عينان عسليتان ، وقامة أشبه بعود الخيزران ، تمشي فوق رمل الشاطئ مشية المسحور أو الذي يمشي في نومه ، تناديه : «يابا» . وتقول له «البلاد اشتاقت لأهلها ، يا عبد الله . فهل نسيتنا [5]» ؛ فيشعر - في ظل الاحتلال -أنه المنقذ العاجز عن فعل أي شيء إيجابي لحمايتها ، معلنا أن

---

(1) خرافية سرايا بنت الغول : ص5 .

(2) انظر عن علاقة الراوي البطل في هذه الرواية بإميل حبيبي : محمود غنايم : المدار الصعب ، ص249-257 .

(3) خرافية سرايا بنت الغول : ص5 .

(4) نفسه : ص20 .

(5) نفسه : ص28 .

حاله هذه تشبه حال قاتل أخته التي جاءت تستجير به من مغبة سفاح فأهدر دمها . لأن حضورها في زمن الاحتلال لعنة ومصيبة في حياة كل فلسطيني يحاول أن يخفيها عن نفسه : «ومن قال لك إنني الوحيد الملعون بهذه اللعنة ؟ فقد يكون سواي أخفى مصيبته كما أخفيها أنا[1]» . وقد شابه في هذا الموقف ، أيضا ، المتشائل وعبد الكريم العباس في علاقتيهما مع أسرارهما الناتجة عن علاقتهما بالوطن والحبيبة الضائعة .

تأخذه سرايا إلى ذكريات الماضي في وادي العشاق ، فيخبرها أنه لم ينفك يبحث عنها «في الطيات المجهولة من ضميره الذي حبسه في قصر شيده فوق قمة يخفيها الضباب الأبدي من قمم الكرمل . ينتظرك انتظارا مريعا أشد إيلاما من يقين المؤمن بأن الموت حق[2]» . وهذا الإحساس بهيمنة سرايا رمز الماضي هو الذي أبقاها صبية في الذاكرة ، ليست طيفا أو سرابا ، وإنما هي الإنسان والمكان المندمجان معا ، «سرايا آدمية من لحم ودم ، وأنها واحة من ينابيع ماء ، ومن أشجار دائمة الخضرة ذات ظلال وارفة لا سراب واحة . سرايا موجودة وجود الكرمل بكوزه المعطاء والفياض . تشاهده وتسمعه وتشمه وتذوقه وتلمسه في آن واحد-لا مجرد رؤيا من رؤى الكرمل[3]» . ومن هذه الفكرة وغيرها ، نجد فاعلية التمازج بين المرأة والأرض في ذاكرة تتدفق بلغة عاشقة ، هي ذاكرة حبيبي التي تراجع دوما تجربته الفكرية والمكانية- كما يقول[4] -من خلال العلاقة بين المرأة والمكان ، فتكون المرأة سرايا صبية «هولة» لا تشيب[5] ، كما رآها آخر مرة زمن النكبة في وسط الوادي ، تلوح له تلويحة الوداع متشردة كغيرها ، في مقابل معاناة المكان المقهور مما يحدث فيه من تغيير وتزوير هو استلاب للذاكرة الفلسطينية على أيدي القمع الصهيوني .

ومع استعادة سرايا الذاكرة ، وتخيلها في المكان ضائعة كضياعه تجد البطل

---

(1) نفسه : ص36 .

(2) نفسه : ص 37 .

(3) نفسه : ص42 .

(4) انظر حوار عبد السلام لصليع : إميل حبيبي إن لم أمت سأعمل الثلاثية ، مجلة اليمامة ، الرياض ، ع 1462 ، 1998 ، ص67 .

(5)خرافية سرايا بنت الغول ، ص 37 .

(عبد الله الصياد) يعلن أنه سيبحث عنها ، وأنه إذا لم يلتقها في دورة حياته هذه فسوف ينتظرها دورة أخرى ، وكأن سياق «التناسخ» هذا فيه إصرار على أن علاقة الفلسطيني بوطنه حية لن تموت مدى التاريخ ، فالأمل مستمر من خلال العلاقة الحميمة بين العاشق والمعشوقة في الماضي ، وبين الأب والابنة في الحاضر ، وبين الجد والحفيدة في المستقبل ، وبالتالي ، كما يقول البطل ، «لا أتخيل الموت يأتيني قبل أن تأتيني سرايا[1]» ، وقدومها يعني مجموعة من الدلالات والرموز الدامجة بينها وبين الوطن ، كما كان في الماضي بصفائه ونقائه[2] .

***

يمكن أن نشير إلى مجموعة من العبارات التي استخدمها حبيبي لتوثيق العلاقة بين ذاكرة العاشق وبين سرايا الغائبة ، الحاضرة ذكرى ورمزا للأرض التي تتعرى من ماضيها ، ولم تبق فيها إلا دروب الآلام المتجسدة في بقايا المكان : «مشيت في درب الآلام ، شقّيت على معالم الصبا وأطلاله الباقية -تلك التي تحولت عنا وتلك التي لم يبق أمام عيني منها سوى شجرة بلوط مستحية أو صخرة مستوحشة على شاطئ البحر أبت أن تستحي . واستنطقت هذه المعالم . استحلفتها أن تدلي ضفيرة من ضفائر شعرها فأتعمشق عليها وأصعد ، ذراعا ذراعا من قعر بير النسيان إلى فوق ، ثم إلى فوق ، ثم إلى فوق ، ذراعا ذراعا . سوف أشد حيلي وأشد حيلي حتى أبلغ فتحة البير . وفي نهاية الصعود والارتقاء ستمد إلي سرايا يدها ، وتشيلني دفعة واحدة . سرايا يا بنت الغول ، دلي لي شعرك لأطول![3]» .

ففي هذه اللغة المعذبة تكمن مأساة البطل الفلسطيني وآماله الباحثة عن ماضيه في جوف الغول الصهيوني الذي اغتصب الأرض عندما «وضعنا رووسنا بين الرووس وقلنا يا قطاع الرووس![4]» ، لذلك ضاع الوطن ، وضاعت سرايا ، وأمست اللغة السردية أو بنية الرواية لغة أطلال يصور فيها الراوي البطل وجدانياته بطريقة صوفية تجاه الماضي الذي تشكل سرايا رمزه المحوري ، لأنها لو عادت لعاد الماضي كله ، لذلك

(1) نفسه ، ص47 .

(2) انظر محمود غنايم : المدار الصعب ، ص 257-268 .

(3) خرافية سرايا بنت الغول ، ص59 .

(4) نفسه ، ص60 .

يخاطب كل الفلسطينيين في المنفى بألا يقبلوا بجنة عوضا عن الوطن/سرايا : «إياكم يا أحبتي الغائبين أن ترضوا من الوطن بجنينة تأوون بها إلى سرائركم ، وتحسبوا أن الواحد منكم «مخير في تكوينها كما يشاء» . فالجنة لم تنسب إلا إلى عدن . وأما سرايا ، فعلى الرغم من مزابل النسيان ، فمن لحم ودم![1]» . ويحث هؤلاء الغائبين على تأمل معالم الصبا بالحواس الخمس ، لأنها الحياة في أزمنة الضياع والاستلاب : «فوالله أن الوقوف على الأطلال ، أمام بلوطة محرمة أو أمام صخرة في الحبس الانفرادي ، لأفضل من حياة القصور المشيدة فوق ضباب الغربة[2]» . من هنا تجسد الذاكرة الفلسطينية المكان الفلسطيني بوصفه الضحية الكبرى للاحتلال ، حيث يئن جبل الكرمل ، وتتلاشى معالمه الفلسطينية : «إنه لأمر مفزع أن تعيش وأن يموت الجبل[3]» ، الذي كان «فردوسا» في زمن الصبا ، وجامعا للقاءات العشاق ، التقى به سرايا التي أروته من عين مائها ، وأطعمته تفاح الجانين ، ورقصت له رقصة الجنيات .

هكذا تغدو الذاكرة في الحاضر ذاكرة الآلام والأطلال ، والإيغال في جوف الماضي ، حتى غدا البطل الفلسطيني المنكوب مشابها للغول ، وهو يبحث عن سراياه التي اختطفها الغول النقيض : «فلماذا لا يكون «الغول» من الإيغال؟وهل من إيغال أشد غولا من إيغال طفل ، وحيدا ، في البراري المسكونة[4]» . يبحث عن «صبية نائمة تنتظر قبلته لتستيقظ . فتعود ![5]» . وإذا لم تعد فستبقى «تميمة» حية تقيه شر الغرق والأرق[6] .

كانت سرايا في الماضي «برطعة» في شوارع العشاق ، من صخرة إلى صخرة ، وسباحة ولهوا ، فهي هدية الطبيعة الجميلة إليه ، في ثوبها عطر الكرمل وماء البحر ، وفي ثغرها عطر الصنوبر المقشر . . كانت الكرمل والبحر ورمله وأسماكه والحوت الذي أوى يونس إلى جوفه . . هذا هو الإلحاح على العلاقة الجوهرية بين المرأة

---

(1) نفسه ، ص65 .

(2) نفسه : ص 59 .

(3) نفسه : ص88 .

(4) نفسه : ص 89 .

(5) نفسه : ص 92 .

(6) نفسه : ص125 .

والأرض ، الحياة في حضورهما ، والغربة في غيابهما ، ولا غربة نفسية أكثر من أن ترى شواهد الماضي مغتربة في الزمن الحاضر ، فترى سرايا في الحاضر الغياب ، والأطلال ، والصخرة الغريبة ، والغفلة ، والبكاء ، والوهم ، والخوف ، والطيف ، والبحث ، والألم ؛ يقول : «أشد الغياب إيلاما هو الفراق الذي تعرف ، في قرارة نفسك أن لا لقاء بعده . فهل حقا لن ألتقي سرايا؟[1] » ، التي سقطت إلى هاوية الغياب سقوط الطير وقد أصابته رصاصة الصياد[2] .

***

ومع اقتراب الرواية من نهايتها يعلن إميل حبيبي أنه لاقى عسرا في كيفية اتمام نقمته على نفسه في هذه الرواية/ السيرة ؛ إذ شعر أنه المسئول بوصفه رمزا للفلسطيني عن ضياع الوطن والحبيبة ، فمارس جلد الذات كعقدة ذنب تلاحقه لأنه فرط بسراياه ، ولا فرق بين نصراني ومسلم في هذا التفريط الذي أنتج الاحتلال الصهيوني : «كلنا في الهم فلسطيني ، فالدين لله والتيه للجميع[3] » . وعقدة الذنب نابعة من التقصير في إغاثة سرايا ، بل في نسيانها لأكثر من أربعين عاما ، ليجد نفسه في زمن السرد عجوزا غارقا لتوه في أتون من تأنيب الضمير على صمته المزري عن استغاثات سرايا التي تكررت حتى تعود عليها ؛ «فالقلب ينبض بنوعين من النبضات : النبض الطبيعي ونبض التأنيب والحسرة[4] » . فتغدو سرايا سلسلة من القضايا المولدة «لنار جهنم الحمرا» ، من شدة ما يقاسيه من آلام محرقة[5] . ولم يبق أمامه إلا دروب الآلام يبحث فيها عن سرايا ، بعد يقظة متأخرة «حادة كأسنان سمكة القرش أنشبتها في جسمه الحي[6] » .

أدرك عبدالله الصياد بوصفه الرمز للفلسطيني ، أنه ضيع سرايا لأنه تردد وتخوف ، فدخل نفق «التمسحة» ، فجاءته الصحوة متأخرة ، ليغدو في كل عشية

---

(1) نفسه : ص98 .

(2) نفسه : ص160-161 .

(3) نفسه : ص 142 .

(4) نفسه : ص 143 .

(5) نفسه : ص 144 .

(6) نفسه : ص 149 .

يتذكرها ويبحث عنها «وراء كل أجمة وكل موجة . وراء كل سور وكل حائط بيت، وكل قرنة معتمة[1]»، شاعرا أنها ما زالت باقية في الأماكن الصامدة في وجه الاحتلال الذي جعل الكرمل خرابا مشابها للمكان قبل الخليقة، حين «كانت الأرض خربة وخالية وعلى وجه القمر ظلمة»[2]. وجعل الفلسطيني يبحث عن «سراياه الهائمة على وجهها كما هامت يمامة سيدنا نوح بحثا عن اليابسة قبل أن «غيض الماء وقضي الأمر واستوت على الجودي»[3]».

بهذه الصور تتشكل الرواية من خلال حركية سرايا/ المكان في الذاكرة، فتبقى هي الصبية النورية الحلوة، تساعد المتسللين للعودة إلى ديارهم «كأنما وضعوا الكرمل في يدها اليسرى والبحر في يدها اليمنى[4]»، تغيب أربعين سنة، فتبقى صبية، تبعث هداياها التي تؤكد من خلالها أنها لم تترك الكرمل، لكنها تختفي في أماكنه المستورة، تساعد من يحتاجها . أما حبيبها ذاكرة السرد فقد تاه في الكرمل، لم يعد يعرف صخرتها وعين مائها، ولم يعد يملك سوى الندم على ماضيه الذي أهمله حتى ضيعه: «يجلس في صومعة النهاية ينتظر أن يردوه إلى سرايا (. .) ويجلس تحت القبة الزجاجية منتظرا ولا شغل له سوى التساؤل: لقد أعطيت سرايا منذ البداية، فكيف حبستها في قصر فوق غيوم الإهمال حتى دخولي إلى صومعة النهاية(. .) ولو أهمل غيري سراياه، مثلما أهملت سراياي، هل بقي على هذا الكوكب سوى الذئاب والضباع والمعيز والشرطة وحمالي الأشرطة وآكلي لحوم إخوتهم وأخواتهم[5]» .

وأخيرا يتمرد عبدالله الصياد على صومعته، فيصعد إلى الكرمل، يبحث عن سراياه كي يبدأ معها حياة جديدة «من أول وجديد[6]»؛ فهي فردوسه المفقود؛ الفكرة الرئيسة التي يجب أن تبقى ماثلة في ذاكرته وذاكرة الأجيال، مع ضرورة تحول

---

(1) نفسه: ص 151 .

(2) نفسه: ص 161 .

(3) نفسه: ص 169 .

(4) نفسه: ص176 .

(5) نفسه: ص 180-181 .

(6) نفسه: ص 181 .

الذاكرة إلى فعل البحث عن سرايا/ الوطن .

***

إن سرايا الرمز قناع شامل لفلسطين كلها ، فلسطين الحية الفاعلة قبل الاحتلال ، والضائعة المقهور بعده ، فنراها تشكيلات متعددة من الزمان والمكان والشخصيات واللغة ، لندرك بالتالي أن سرايا الواقع هي سرايا الأسطورة ، وأن سرايا الحضور هي سرايا الغياب ، وأن الحياة الفعلية هي سرايا الماضي ، ما قبل الاحتلال الصهيوني ، هذا الاحتلال الذي يقهر الوجود الفلسطيني ويلغيه ، دون أن يدرك أن هذا الوجود عصي على التلاشي ، إذ إمكانية إلغائه غير متاحة ؛ لأن سرايا الماضي باقية في الوطن الواقع والذاكرة ، وأن صحوة عبدالله الصياد المتأخرة أدركت أن الغفلة مؤقتة وأن الطريق الوحيدة لعودة سرايا تكمن في عشق ذكراها ، والبحث عنها .

والرواية من هذه الناحية جاءت مؤكدة على تقنع المضامين والرؤى بلغة ترميزية تقصد أن تكشف حياة الخراب في فلسطين بعد الاحتلال من خلال حشد مجموعة من الرموز والنصوص المتداخلة للتأكيد على غربة الإنسان الفلسطيني والمكان الفلسطيني واللغة الفلسطينية . ومن هذه الناحية يتأكد لنا أن الكتابة الفلسطينية التي أنتجت تحت الاحتلال كانت دوما تتزيا بزي المفارقات والتوريات للتدليل على أن المقصود ليس ظاهر القول ؛ وإنما دلالاته العميقة ، لتصبح سرايا رمزا شاملا لفلسطين بكل أبعادها قبل الاحتلال وبعده ، وليصبح عبدالله الصياد رمزا للفلسطيني الذي تغافل عن الاحتفاظ بوطنه والدفاع عنه والتنبه إلى أعدائه مبكرا ، وعليه أن يفهم مستقبلا أنه لا استقرار في الوجود دون عودة سرايا/الوطن : «لا تقر عين الكرمل ، ولا تقر عين البحر ، ولا تقر عين سرايا . ولا يقر ولا يستقر قصر حبست فيه سرايا بنت الغول[1]» . فكيف يكون الاستقرار والذاكرة الفلسطينية تتخيل سرايا صبية نورية صغيرة حلوة مكسورة الجناح تجرها أشباح مسلحة لها عيون تكبر وتكبر . وأن حال الفلسطيني كحال راهب يعيش في صومعة النهاية المشبهة «بمنزل الأجنة ، أو بكمامة النوارة ، أو بشرنقة القز ، أو ببيضة النعام[2]» في ظل ظروف الاحتلال ؟!

---

(1) نفسه : ص178 .

(2) نفسه : ص179 .

تبدأ «خرافية سرايا بنت الغول» وتنتهي وهي تؤكد حميمية علاقة البطل بسرايا/ المرأة والوطن ، لتكشف آلام البطل الناجمة عن غياب ماضيه ، وعن حصار الآخر المحتل له وللمكان ، وعن ضرورة التحول لعمل شيء من أجل سرايا الذكرى الكايسة على وجوده كله ، لتصبح كينونة الحياة الماضية الأمل المنتظر تحققه في المستقبل بعد زوال الغول/ الاحتلال .

وفي الأحوال كلها ، مثلت «خرافية سرايا بنت الغول» ذاكرة المكان الفلسطيني «حكاية التفاصيل بين الجماعة والأرض ، بين الإنسان ومكانه ، بين الإنسان ونفسه(. .) وسرايا تارة هي الحبيبة ، وتارة هي الأرض السليبة ، ونبع الماء والأشجار . تارة هي الماضي بكل أحزانه . وتارة هي الحاضر المستقبل[1]» ، أما الغول فهو حالة رمزية ازدواجية ، فهو في المدلول الإيجابي الراوي الغول بمعنى الإيغال في البحث عن الحبيبة سرايا ، وهو في المدلول السلبي الاحتلال الغول الصهيوني الذي اختطف سرايا[2]!!

خامسا : بنية النماذج النسوية :

توجد ثلاثة محاور فلسطينية رئيسة في روايات إميل حبيبي الأربع ، وهي : الراوي الفلسطيني المشارك (البطل) ، والبطل الفلسطيني السلبي القائم من غفلته ، والبطلة الرمز لفلسطين الضائعة .

ففي المحور الأول نجد الراوي المشارك مشابها إلى حد كبير لشخصية الكاتب نفسه ، فهو الكاتب/ الراوي الذي يصوغ لنا عالم الضياع الفلسطيني في ظروف الهزيمة والاحتلال .

بل نجد بعض أجزاء الروايات تتحول إلى سيرة ذاتية مباشرة لإميل حبيبي الراوي البطل ، فيتحدث فيها عن ظروف حياته وعلاقاته ، وهذا ما نجده بشكل خاص في روايتي «خرافية سرايا بنت الغول» و«إخطية» بوصفهما روايتين عن حيفا الساكنة في ذاكرته ؛ «الذاكرة المؤرقة ، وجع الكتابة وموضوعها في آن[3]» .

---

(1) أحمد علي الزين : رواية فلسطين ؛ سرايا بنت الغول ، مجلة الناقد ، ع50 ، 1992 ، ص45-46 .

(2) انظر عن رمزية الغول : محمود غنايم : المدار الصعب ، ص267 .

(3) فيصل دراج : إميل حبيبي ؛ قضية الحكاية وبناء السيرة الذاتية ، مجلة الكرمل ، ص189 .

لكن موقف الراوي بحد ذاته لم يكشف عن رؤى خاصة تحدد طبيعة العلاقة بالمرأة، وإن كانت روايته للكثير من الحكايات عن المرأة تفضي بطريقة غير مباشرة إلى أن المرأة في الثقافة العربية لم تعط الثقة بالذات، وأنها اختزلت في موضوعة «العرض» التي تسلط كسيف على رقبتها، فشكلت بذلك موضوعة أهم من الأرض قبل الهزيمة، حيث يحافظ عليها الكيان الاجتماعي بطريقة خاطئة في كثير من الأحيان، كما حدث مع يعاد التي منعت من الذهاب إلى المدرسة بسبب حبها البريء، ومع إيناس التي اجتمع رجال العائلة لمحاكمتها بسبب أنها قصت شعرها كالرجال. وما أن اغتصبت الأرض حتى ضاع شرف المرأة، كما ضاع شرف أخت المتشائل، وحبيبة سركيس.

وفي المحور الثاني: البطل الفلسطيني السلبي المهزوم، إذ نجد أبطال الروايات ضحايا الاحتلال في النكبة، وكأنهم جميعا صور متعددة لنسخة واحدة، امتدت حياتهم ما بين سنوات الصبا قبل النكبة وما بين نكبات وهزائم كثيرة لاحقة شوهت آمالهم في أن يحققوا أو يحقق لهم موقعهم العربي نصرا ما، لذلك مكثوا دائمي البحث عن ماضيهم الذي نسيه بعضهم لفترة من الزمن تمتد من عشرين إلى أربعين عاما، ثم عادوا إليه بمغامرة واشتياق، وكان أهم ما في ماضيهم خصوصية عشقهم لحبيباتهم الصبايا اللواتي ضعن مع النكبة، وما أن حاولوا البحث عنهن حتى اصطدموا باللاجدوى في هذا البحث المضني في عالم الاحتلال الذي يحارب أية روابط تربط بين الفلسطيني وماضيه. ومع ذلك يبقى داخل هذا الفلسطيني ممتلئا بذكريات الماضي سواء وجد في داخل الأرض المحتلة أم في الشتات. هذا ما وجدناه في حالات البحث لدى الأستاذ «م» في «السداسية» والمتشائل في «المتشائل» وعبد الكريم أبي العباس في «إخطية» وعبدالله الصياد في «سرايا». فهؤلاء الأبطال الأربعة ولدوا تراجيديا مع النكبة، وعاشوا حياتهم في ظروف النسيان والتناسي لماضيهم الذي عاد إليهم ببوطء شديد، فبحثوا عن حبهم أبرز ملامح ماضيهم، ليجدوا الاحتلال قد دمر الماضي، ولم يبق منه إلا الخرائب والأطلال. ولما كان أهم ما في هذا الماضي الحبيبة الصبية، فإن هذه الحبيبة أخذت تظهر بصور مشابهة للوهم والعذاب والموت والاغتراب والضياع مما عمق من مآسيهم، وعقد من اغترابهم، لتبقى حيواتهم في قمم التراجيديا الهزلية التي أوصلت بعضهم إلى حد الجنون، بعد أن أصبحت عودة الماضي إلى الحاضر مشابهة للعبث الذي بثته مسرحية «انتظار

جودو» لصمويل بيكت ، وكأن فكرة هذه المسرحية هي الفكرة المحورية التي جسدتها روايات حبيبي كلها في روح غير يائسة إلى حد ما بالنسبة لهؤلاء الأبطال تحديدا وهم يمثلون جيل النكبة ، وليس هذا منطبقا ، بكل تأكيد ، على الآخرين من أجيال تالية ، إذ إن الفارق كبير بين ما نفهمه من نسيان الأستاذ . م لذاكرته ، ومن جنون ذاكرة سعيد أبي النحس المتشائل ، ومن اغتيال ذاكرة عبد الكريم العباس وطرده إلى الغربة ، ومن غفلة ذاكرة عبدالله الصياد ، وخروجه من صومعة النهاية بحثا عن ماضيه ، وبين ما نفهمه من تفاؤل الشباب ممثلين بالفدائي سعيد بن يعاد وولاء بن باقية وغيرهم ممن يمثلون نافذة التفاؤل المطلة على المستقبل بواسطة الكفاح والأمل . . وكل هؤلاء الأبطال بتناقضاتهم يفضون بطريقة أو بأخرى إلى هواجس إميل حبيبي نفسه ؛ مركز تداعيات رواياته واستطراداتها .

وفي المحور الثالث : الصبية الفلسطينية الضائعة / المختفية ؛ إذ من خلالها تصبح إشكالية الكتابة السردية لدى إميل حبيبي مسكونة بالدلالات الترميزية التي لم تفقد صور المرأة تكوينها البشري العام . لكنها أوجدت مستويين من مستويات وظيفة السرد بخصوص هذه المرأة ، وهما وظيفة واقعية الشخصية النسوية الممكنة قبل الاحتلال ، ثم وظيفة إحالة هذه الواقعية إلى الرمز والأسطرة بعد الاحتلال ، لتصير الكتابة في هذا المستوى أهم من المستوى الأول ، فإذا توصل القارئ إلى أن يعاد وأم الروبابيكا وباقية والخطية وسروة وسرايا . . نساء من لحم ودم ، فهو محق في هذا التصور إلى حد ما ، وإذا ما تجاوز هذا المستوى الواقعي من القراءة ، وهذا هو الأهم ، إلى المستوى الآخر الرمزي ، فإن المرأة ، ستكون حينها حركية ترميزية مختزنة في الأسماء وفي العلاقة بالآخر ، فتغدو رمزا للأرض والوطن والناس ، فأم الروبابيكا رمز لذكريات الماضي وآثاره في زمن الاحتلال ، ويعاد رمز للعودة التي تعيش داخل الفلسطينيين في المنفى بعد أن شرد الفلسطينيون من ديارهم ، وباقية رمز للبقاء المكبل بالقيود تحت الاحتلال ، وسرايا رمز للطبيعة في حضورها قبل الاحتلال وغيابها بعده ، والخطية رمز للخطيئة التي وقع فيها الفلسطيني عندما أهمل أرضه ووطنه ، وسروة رمز للوعي المتقدم في فلسطين الذي أجهضه الاحتلال في زمن النكبة . . الخ .

بذلك نجد المرأة الحبيبة التي مثلت خصب الحياة قبل النكبة ، صارت بعد النكبة تمثل الضياع والتشرد والاغتراب ، وأنها دوما كانت تبحث عن المنقذ الرجل الذي تتوقع أن ينقذها مما هي فيه من المعاناة ، لأنها غير قادرة على إنقاذ ذاتها مادامت مشابهة

للأرض . ولأن المنقذ الفلسطيني شخصية سلبية تعاني من القهر والضياع والتنكيل ، مما جعله يفرط بأكثر خصوصياته ارتباطا به ، وخاصة بعلاقة الحب القديمة ، أو الحب الأول ، فإن هذه الإشكالية عمقت من ضياع الوطن بطريقة غير مباشرة ، فلم يتحدث حبيبي عن تفريط مباشر بالأرض ، إذ ليس بإمكانه أن يتحدث بهذه الصورة المباشرة وهو يعيش تحت الاحتلال ، لذلك لجأ إلى الحديث عن التفريط بالحبيبة ليكون هذا التفريط معادلا رمزيا وموضوعيا للتفريط بالأرض/ الوطن .

وما دامت الأرض لا تموت ، ولا تشيخ ، وإنما تصبح أطلالا ومجردة من جمالياتها التي تحلت بها في الماضي قبل الاحتلال ، فإن المرأة أصبحت حالة مشابهة للأرض بعد الاحتلال في غيابها وتشردها ، لتصبح دوما صبية نورية أو غجرية فقيرة تلبس الأسمال وعاطلة من كل زينة ، مشردة في الجبال والكهوف . . وهي صبية لا تشيخ ، وإنما تبقى في حدود العشرين من عمرها ، لتصبح النساء في الرواية متوالدات أو متناسخات بعضهن من بعض . ويبقى البطل هو نفسه يكبر ويشيخ ، فهو في العشرين عند النكبة ، وفي الأربعين عند حزيران ، وفي الستين بعيد حرب بيروت ، ووصل إلى السبعين مع حرب الخليج ، ليغدو التطور من هزيمة إلى هزيمة أخرى تطورا من خلال الراوي البطل ، ومن خلال حياة بطل الرواية ، وبالتالي هو تطور لعمر إميل حبيبي نفسه ؛ لأن الزمن يأخذ مجراه في التعبير عن الذات ، ويبقى ملغى في التعبير عن المرأة المعشوقة التي لا تتغير في عين عاشقها ، لأنها الصبية التي ترفض أن تغيب عن ذاكرته ، لذلك بقيت حاضرة بوصفها الفانتازيا السوداء التي تظهر لعاشقها العاجز المكبل بقيود الاحتلال بين الفينة والأخرى ، إلى الحد الذي أصبحت فيه هذه المرأة أسطورة أو «هولة» ، لأنها كانت الوجود كله قبل الهزيمة ، وأنها أصبحت تعبيرا يكثف ضياع الأرض المغتصبة بعد الاحتلال في رموز «يعاد» و«إخطية» و«سرايا» ، و«نوار اللوزه» ، وكذلك زنوبيا الحسناء بطلة قصة النورية[1] ، و«بدور» بطلة الحكاية المسرحية «الكع بن لكع»[2] .

---

(1) أنظر : إميل حبيبي : سداسية الأيام الستة ، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل . . وقصص أخرى ، ص 214–226 .

(2) أنظر عن «الكع بن لكع» : عبد الرحمن ياغي ، في النقد التطبيقي مع روايات فلسطينية ، ص28–36 .

إن النموذج النسوي في روايات إميل حبيبي هو نموذج الأنثى المعشوقة التي ضاعت بضياع فلسطين ، وهو نموذج لا يكتفي بذاته ، وإنما يتحول إلى رمز يجسد من خلاله الروائي علاقته بالماضي الضائع بكل ما يحمله هذا الماضي من معالم فلسطين وذكرياتها قبل الاحتلال الصهيوني لها . والمرأة بوصفها شخصية مركزية تغيب ، عموما ، عن مسار الأحداث التي يعيشها البطل الذكر المستوحد المغترب الذي يقتات ذكرياته ليحافظ على توازنه ، رغم أنه يدخل في نهاية كل رواية إلى حالة من حالات الجنون أوجلد الذات امع تشكل المرأة في مخيلته في صورة «مزيج من الأسطورة والواقع ، من الحلم والحقيقة[1]» بوصفها رمزا شاملا للوطن المغتصب .

وفي ضوء هذا التصور جاءت صور المرأة عميقة التعبير عن الارتباط بالمكان الفلسطيني وقضاياه ، في حين جاء الرجل تعبيرا واضحا عن اختزال الإنسان الفلسطيني ، ذكرا وأنثى ، في رؤى هذا الرجل بسلبياته وإيجابياته ، وهذا الفهم يجعلنا ندرك أن المرأة لم تكن سلبية في ذاتها ، وإن كانت صفاتها العجز كالأرض ، فهي بحاجة إلى من يحميها ويدافع عنها . فقد كان الفارق شاسعا ، على سبيل المثال ، بين صمود إخطية الإيجابي الذي حافظ على ذكريات الماضي برفض التكيف مع الاحتلال الصهيوني ، وبين صمود المتشائل السلبي الذي ضيع هذه الذكرى نتيجة تكيفه مع الاحتلال نفسه ، والشيء ذاته يمكن أن يقال عن سلبية ذاكرة النسيان عند الأستاذ . م ، وعبد الكريم العباس ، وعبد الله الصياد تجاه نساء الروايات الأكثر جرأة وثورية .

هكذا جاءت صورة المرأة وعلاقاتها عموما في روايات حبيبي نمطية ، تحمل تقنيات متشابهة ، حيث هيمن اختفاء المرأة وضياعها بوصفها الرمز الإيجابي للأرض / الوطن / القضية/ الصمود ، مقابل نمطية أخرى مثل فيها حضور البطل الفلسطيني السلبي عموما في تفاعله مع المرأة التي اختفت من الواقع ، ولم تختف من الذاكرة التي غفلت عنها زمنا!!

فقد كان اختفاء نوار اللوز ، وجيينة ، ويعاد ، وباقية ؛ وإخطية ، وسروة ، وسرايا . . هو عمق التفاعل رمزيا بين المرأة والأرض ، وبالتالي تشكيل أزمة البطل الفلسطيني العاشق للمرأة ، والراوي لمأساتها ، والمتفاعل مع ذاكرته المذبوحة أو

---

(1) نبيل سليمان : سيرة قارئ ، ص119 .

المشتعلة بماضيها ، وليس أمام هذا البطل الذي غدا مشغولا بالبحث عن المرأة ، يعاني من عقدة الذنب تجاه تضييع المرأة/ الأرض ، إلا أن يتعايش مع الخازوق ، والجنون ، والبحث ، والطرد ، والضياع . وبالتالي كانت الذكرى هي حال التوهج بين الفلسطيني وماضيه ، والتي من خلالها بنى إميل حبيبي ضرورة الترابط بين الفلسطيني وأرضه ، على اعتبار «أن الإنسان بلا ذكريات ينسى حتى نفسه[1]» لا وطنه فحسب .

فالحالة التراجيدية الترميزية التي وظف من خلالها إميل حبيبي المرأة في رواياته تكمن في علامتين رئيستين :

الأولى : أن الكتابة السردية لديه هي لعبة ذاكرة تسترجع الماضي الفلسطيني المعشوق ، لتقارنه بالحاضر الصهيوني القبيح ، أو الغول الذي اختطف الأرض / المرأة ، وهي كتابة تحاول قدر طاقتها أن تخطط أمنيات المستقبل الذي يعني عودة ملامح الماضي الفلسطيني ، كما كان طفوليا إنسانيا حميما قبل مجيء الاحتلال . وفي هذا السياق توحدت شخصية المرأة بالأرض/ الوطن في الذاكرة الفلسطينية ، ذاكرة الراوي البطل .

والثانية : أن الكتابة السردية لديه هي ذاكرة تراجيدية ، فرضت نمطية الأحداث ، والشخصيات ، واللغة ، والرؤى ، والزمكانية ، فكانت النمطية تنتقل من رواية إلى أخرى ، لتشعرنا أن إميل حبيبي استنسخ فكرة الرواية الأولى ، علاقة الأستاذ . م بحبيبته على صفحات رواياته الثلاث الأخرى ، دون سلب رواياته هذه خصوصياتها في طرح جمالياتها الفنية الخاصة بها ، مما يخفف من حدة النمطية المذكورة سالفا .

---

(1) صالح أبو أصبع : فلسطين في الرواية العربية ، ص218 .

الفصل الثالث

نموذج جبرا: المرأة بين الجسدي والثقافي



مدخل :

صدرت روايات جبرا إبراهيم جبرا(1920–1995)[1] السبع في غضون أربعين عاما ، وتعد روايته الأولى «صراخ في ليل طويل» الصادرة عام (1955) ، البداية الفنية الحقيقية في تاريخ الرواية الفلسطينية[2] . ثم توالت رواياته الست الأخرى على فترات زمنية متباعدة ؛ فقد صدرت «صيادون في شارع ضيق» عام(1960) ، و«السفينة» عام(1970) ، و «البحث عن وليد مسعود» عام(1978) ، و«عالم بلا خرائط» (بالاشتراك مع عبد الرحمن منيف)عام (1982) ، و «الغرف الأخرى» عام

---

(1) كتبت عن حياة جبرا إبراهيم جبرا وأدبه دراسات كثيرة ، منها : إبراهيم السعافين : الأقنعة والمرايا «دراسة في فن جبرا إبراهيم جبرا الروائي» ، دار الشروق ، عمان ، ط1 ، 1996 . عبد الرحمن منيف وآخرون : القلق وتمجيد الحياة(كتاب تكريم جبرا إبراهيم جبرا)المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1995 . علي القزاع : جبرا إبراهيم جبرا «دراسة في فنه القصصي» ، دار المهد ، عمان ، ط2 ، 1985 . فاروق وادي : ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية ، ص 141–182 . مصطفى الولي : الغائب المنشود(الفلسطيني في روايات جبرا إبراهيم جبرا) ، دار الكنوز الأدبية ، بيروت ، ط1 ، 1995 . محاور خاصة عن جبرا في العديد من المجلات ، نذكر منها : مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات ، عمان ، ع2 ، ربيع 1994 ، ص6–27 . المجلة الثقافية ، عمان ، ع35 ، (أبريل ويوليو) ، 1995 ، ص62–91 ، وع36 ، (أغسطس وأكتوبر)1995 ، ص 112–147 . ومجلة الآداب ، بيروت ، السنة 43 ، العدد 3 /4 (مارس وأبريل) ، 1995 ، ص 53–109 . ومجلة شئون أدبية ، الإمارات العربية المتحدة ، السنة 9 ، العدد 31 ، 1995 ، 81–146 .

(2) رسخ جبرا من خلال روايته «صراخ في ليل طويل» قواعد «البرجوازية التعبيرية في التيار الرومانتيكي الفلسطيني» عبد الرحمن ياغي : حياة الأدب الفلسطيني الحديث من أول النهضة حتى النكبة ، ص522 . وروايته هذه تعد «من المحاولات التأسيسية الأولى التي استطاعت وضع إطارات التطور الأدبي في الرواية داخل حقل الممارسة الاجتماعية» إلياس خوري : الذاكرة المفقودة ، ص 112 . وبخصوص علاقتها بروايات جبرا التالية وبالرواية العربية «هي أبو روايات جبرا التالية . وتمتلك تقنية متقدمة ، ومسلكا روائيا غير تقليدي ، في زمن كانت الرواية العربية تحبو ثقيلة الخطاء» فيصل دراج : صراخ في ليل طويل أو أصوات الرواية الذهنية ، مجلة الآداب ، بيروت ، السنة 43 ، العدد 3/ 4 (مارس وأبريل) 1995 ، ص56 . وانظر عن أهمية هذه الرواية في نشأة الرواية الفلسطينية الجديدة إبراهيم السعافين : نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين حتى عام 1948 ، ص 76–85 .

(1986) ، و «يوميات سراب عفان» عام(1992)[1] . وعموما شكلت رواياته «جزءا عضويا من حالة فكرية وفنية[2]» نشأت في ظل تعقيدات «المدينة العربية الأشبه بقرية كبيرة[3]» ، فعبرت عن توتر العلاقة بين المثقف وهذه المدينة التقليدية في علاقاتها بحثا عن مدينة جديدة ، فكان جبرا نفسه ماثلا لأبطاله ، على اعتبار «أنه ليس هناك روائي جيد لا يعتمد ذاكرته وتجربته الشخصية في الدرجة الأولى[4]» . لذلك كانت رواياته عميقة الصلة بحياته ، يقول : «إنني دائما موجود في ثنايا المتاهات التي أبتدعها في كتاباتي . ولست أجد عن ذلك ندحة . فالكتابة عندي ضرب من الاعتراف[5]» . كما أكدت دراسات كثيرة -من هذه الناحية - على العلاقة الحميمة بين جبرا وأبطال رواياته[6] .

ظهرت سيرة البطل الفلسطيني محورية في روايات جبرا ، فتشكلت غالبا في إطار غربة واغتراب ، وأنتجت لغة سردية تتأمل «أوضاع الغريب ، وتستولد البطولة من

---

(1) يمكن إدخال بعض كتابات جبرا الأخرى على اعتبار إمكانية وصفها ببعض صفات الرواية ، وتذكر منها ، على وجه الخصوص : «الملك الشمس» (سيناريو روائي) 1985 ، وأيام العقاب (سيناريو روائي) 1988 ، و «البئر الأولى» (فصول من سيرة ذاتية) 1987 ، و «شارع الأميرات» (فصول من سيرة ذاتية)(1989) .

(2) القلق وتمجيد الحياة (دراسة عبد الرحمن منيف) ، ص11 .

(3) جبرا إبراهيم جبرا : ينابيع الرؤيا ، انظر ص 65-66 .

(4) جبرا إبراهيم جبرا : أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1992 ، ص198 .

(5) جبرا إبراهيم جبرا : الحرية والطوفان ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط3 ، 1982 ، ص124 .

(6) يرى روجر ألن أن معظم روايات جبرا فيها بطل له ملامح سيرة ذاتية . انظر القلق وتمجيد الحياة (دراسة روجر ألن) ص 58 . في حين يرى فيصل دراج أن جبرا موجود في رواياته ليس كتجربة ذاتية ، وإنما كتجربة منظور فكري جوهره إنسان الإرادة . انظر القلق وتمجيد الحياة(دراسة فيصل دراج) ، ص 20 . ويمكن التوسع في إدراك العلاقة بين جبرا ورواياته : إبراهيم السعافين : الأقنعة والمرايا ، ص7-12 . القلق وتمجيد الحياة (دراسة خليل الشيخ) ، ص 71-95 .

الغـربة . ثم لا تلبث أن تضيـف إلى الغـريب صـفـات الفلسطيني الغـريب[1]» ، فتضاعفت الغربة في حياة البطل الفلسطيني الذي هو «برجوازي ، له مكاتب فـي أوروبا والخليج ، ومواعيده مع عشيقاته تتم في سفن سياحية ، ومرافئ ضاحكـة ، وفنادق خـرافيـة[2]» . وهذا البطل المرفّه هو غير البطل الذي يراه جبرا في الواقع ، كمـا يتضح في قوله : «حل الفلسطيني التائه محل اليهودي التائـه . فصـرت تـرى الفلسطيني يضرب في كل بلد يحمل عبء ماضيه بذكرياته وأحزانه ، يروح ويغـدو في طلب الرزق وشيء من الاستقرار ، ومخاوف الجوع ترفرف فوق رأسه كالجـوارح[3]» .

وفي كل الأحوال لعب البطل الفلسطيني في رواياته أدوارا ثقافيـة ، ونضاليـة ، وجنسية ، مقابل غياب المرأة الفلسطينية ، ليحل مكانها المرأة العراقية!!

***

تعد إشكالية العلاقة الجنسية الجريئة بين الرجل والمرأة محور روايات جبرا ؛ إذ من الصعب ألا ينشغل البطل في رواياته بامرأة أو بعدة نساء ، لتصبح هذه العلاقة روح رواياته وجسدها . وتتحدد خصائص أبطاله بالنهم الثقافي والجنسي ، كما تتصف بطلاته بالجمال الجسدي الأسطوري ، والشبق الجنسي ، فيغدو الجنس - من وجهة نظره - أرضا للمغامرة في الكتابة ، يقول : «أنا أرى أني يجب أن أغامر في هذه الأرض لأنها توصلني إلى مناطق أسميها مناطق ظلام في المجتمع(. .) فأنا أبرزها ؛ لأني أرى أن لها فعلها في العلاقات[4]» .

وهذا الجنس لا يتركه جبرا معرى من النسمات الروحية ، إذ يجعل «الحب بكل أنواعه هو الهوس الأكبر لدى الخلاقين ، به يدركون لا الذات فحسب ، بل كل ما هو

(1) نفسه (دراسة فيصل دراج) ، ص 18 .

(2) عبد الرحمن مجيد الربيعي : رؤى وظلال ، نقوش عربية ، تونس ، 1994 ، ص20 . وانظر أيضا : الفلسطيني والرؤيا البورجوازية في روايات جبرا : فاروق وادي : ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية ، ص141-182 .

(3) جبرا إبراهيم جبرا : أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال ، ص16 .

(4) نجم عبد الله كاظم : الرواية في العراق 1965-1980 وتأثير الرواية الأمريكية فيها ، دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد ، 1987 ، (حوار أجراه المؤلف مع جبرا) ، ص171 .

خارج عن الذات[1]» . ومعنى هذا أنه من خلال هذه العلاقة يكشف عن جل العلاقات الأخرى ، بوصف العشق/الجنس «قوة تحرر للإنسان ، وهو الدافع للحركة من الداخل إلى الخارج[2]» ، وبالتالي تصبح اللغة السردية لديه شاعرية تتغلغل داخل أكثر المواقع حساسية ، مما يجسد لغة سردية زاخرة بالجسد والنشوة[3] ؛ على أساس أن الكتابة في هذا المجال ، لا تهدف إلى التعرية من أجل إباحية العلاقات ، وإنما لإعادة بناء الإنسان في ضوء أن يعي ذاته وعيا جديدا في أدق خصوصياته .

لكن الإشكالية المهمة ، أن بطلات روايات جبرا مثقفات ، ولا يظهرن من ثقافتهن سوى ما يخدم علاقاتهن الجنسية والعاطفية ، لتبدو ثقافة المرأة هامشية ، مما يدفع بشخصيتها إلى الشبق والتمرد على الأعراف والتقاليد ، وكأنها خلقت لتكون جسدا فردوسا مضادا للجحيم الذي يعيشه الرجل في الحياة ، كما بإمكانها أن تكون في الوقت نفسه الجحيم ذاته ، لذلك تمثل المرأة من وجهة نظر جبرا ثنائية الشر والخير ، فهي إن مثلت الفردوس التي تعطي الحياة الأمل والدفع ، وواحة الطراوة ، والظلال الندية ، وتجربة الطيب والبريق والإثارة ، والعودة إليها عودة إلى الينبوع في نهارات الظمأ[4] ، فإنها أيضا تبدو شرا مثل الأفعى أو الشيطان .

غاص جبرا إلى أعماق النفس ، والجسد ، فرسم لنا علاقات العري والجنس كاشفا عن شهوانية العلاقة التي تجعل المجتمع مفضوحا ، إلى درجة أن يعتقد قارئه بفساد المجتمع في علاقاته الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية نتيجة لفساد علاقاته الجنسية . والبطل الروائي في هذا المجتمع يتشكل في صراعات عديدة ذاتية وموضوعية وميتافيزيقية ، تكشف : غيابه ، وحضوره ، واغترابه ، وانتماءه ، وعشقه ، وكرهه ، وفلسفته ، وطفولته ، وشبقه ، وعذريته ، وكأنه مجموعة ضخمة من المتناقضات التي تجعل دماغه وتصرفاته مختربة تدفع به إلى أن يتمنى العودة إلى

---

(1) جبرا إبراهيم جبرا : أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال ، ص74 .

(2) نفسه ، ص165 .

(3) جبرا إبراهيم جبرا : النار والجوهر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط3 ، 1982 ، ص156 .

(4) جبرا إبراهيم جبرا : أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال ، ص121 .

طفولته ، كي يلعب برجليه على شاطئ بحر ، بعيدا عن النساء كلهن[1] .

وهذا البطل من حيث إنه يؤمن بالجسد إيمانا مطلقا ، فإنه يعد الجسد معبوده ، فيدور حوله وفيه دوران الصوفي الباحث عن اللذة . ومن الصعب أن نجد في رواياته لغة عاطفية تعلي من شأن الروح . بل إن الجسد الواحد غير كاف في العلاقات الجنسية ، لذلك يغامر أبطاله في أجساد نسوية كثيرة ، قد تصل إلى تجميع عدة أجساد في وقت واحد ، مما يظهر العلاقات الجنسية على أنها علاقات مرضية ، لا تصل إلى الإشباع ، بل إلى المزيد من الشبق والاغتراب . وفي هذا المجال يغدو جبرا ناقدا لأبطاله ، هذا ما يجب أن يفهم في المحصلة النهائية لتبرير الإلحاح على تصوير العلاقات في درجاتها الجنونية والمرضية . ولا بد هنا من طرح التساؤل المحوري : لماذا اتجه جبرا إلى توليد هذه الحركية الشبقة بين الأبطال والبطلات في بنية رواياته إلى حد أن نعدها صفة سلبية ، جعلت أفكار رواياته مكررة؟والإجابة الشافية تحتاج إلى قراءة سيرية لحياة جبرا وحواراته ، إضافة إلى تفكيك الروايات نفسها . والمسألة هنا ليست بحثا عن عقد نفسية لفهم سياق ما قبل الكتابة ، وبالتالي تفسير الكتابة في ضوئها ، وإنما المقصود محاولة فهم جدلية اللغة السردية الحوارية التي تماثلت مع سياق الكتابة الحداثية ، فهدفت إلى الكشف والكسر إلى درجة توليد الفضيحة داخل بنية السرد .

تشكلت شخصية المرأة في روايات جبرا في ثلاثة نماذج رئيسة :

- الأنثى/ الشر في روايتي : «صراخ في ليل طويل» ، و«الغرف الأخرى» .
- الأنثى/الجسد الشبق في روايات : «صيادون في شارع ضيق» ، و«السفينة» ، و«البحث عن وليد مسعود» ، و«عالم بلا خرائط» .
- الأنثى المثقفة الواعية لإنسانيتها في رواية «يوميات سراب عفان» .

وليست هذه النماذج حادة المفاصل والحدود ، بقدر كونها متداخلة فيما بينها . وعموما «لا تنال الشخصيات النسوية في روايات جبرا الاعتبار الكافي حتى تصبح موضوعا جنسيا[2]» ، فنجد الأنثى ضائعة ساقطة مريضة ، والرجل مثقفا مغتربا هاربا من إقامة العلاقة الدائمة مع أية امرأة!!

---

(1) جبرا إبراهيم جبرا : صيادون في شارع ضيق ، تر محمد عصفور ، دار الآداب ، بيروت ، ط3 ، 1988 ، ص204 .

(2) نازك الأعرجي : البيان الروائي الأخير «يوميات سراب عفان» ، مجلة الآداب ، بيروت ، السنة 43 ، العدد 5 / 6 (مايو/يونيو) ، 1995 ، ص51 .

أولا : نموذج الأنثى/الشر

نجد تداخلا بين روايتي جبرا «صراخ في ليل طويل» و «الغرف الأخرى» ، رغم وجود أربعين سنة بينهما ، في طرح نموذج الأنثى/الشر الذي يعذب البطل المثقف ، ليغدو التحرر من هذا النموذج لا يتم إلا من خلال تخليص الذات الذكورية المثقفة من أوهام التفاعل مع المرأة المتوازية مع عالم المدينة القديمة الآثمة الآلية الشبقة ، بما تمثله من كوابيس تلاحق البطل المثقف الرومانسي ، وتقض عليه مضجعه ، وتحاول سلبه إنسانيته ووعيه . ولا يقتصر هذا الشر الأنثوي على هاتين الروايتين ، بل نجد هذا النموذج في رواياته كلها ، فهو – من وجهة نظر نقدية – يعتبر المرأة مخلوقا سيئا اتكاء على نظرته الحسية الجسدية[1] . ويجيء اقتصارنا على هاتين الروايتين تحديدا ، نتيجة لبروز هذا النموذج الأنثوي الشرير فيهما .

ففي الروايتين هدف جبرا إلى بناء النموذج النسوي الشهواني الشاذ ، بوصف المرأة قيمة جسدية سلبية تولد الشبق/الشر ، كما اتضح في شخصيات : «ركزان آل ياسر» المعربدة ، و «عنايت آل ياسر» المجربة ، ودعة شبه المومس ، وسمية شنوب التي تحولت من زوجة شريفة إلى مومس ، والمرأة القوادة ، وفتاة القدم البورجوازية البلهاء ، في رواية «صراخ في ليل طويل» . والبطل «أمين سمّاع» في هذه الرواية يمارس الصراخ الثقافي المتمرد في وجه المرأة التي تساهم في تكوين الليل الطويل في المدينة القديمة . كما تمثل أجساد : يسرى المفتي المومس ، وفتاة الشاحنة الماجنة ، وسعاد الخجولة . . في رواية «الغرف الأخرى» دورا مهما في تكوين الكابوس الذي يجعل البطل «فارس الصقار» ضحية ممزقة في الضياع والكبت!!

يضاف إلى ذلك أن الروايتين تلتقيان في البناء الفني العام ، كما التقتا في منظور الرؤية إلى العالم ، وهذا ما أشعرنا به جبرا نفسه في قوله : «عندما فرغت من «الغرف الأخرى » رجعت لسبب ما إلى «صراخ في ليل طويل» ولم أكن قد نظرت فيها من سنين ، فدهشت لقد وجدت أن بين الاثنتين أوجها من شبه غريب جدا»[2] . وهذا الشبه الغريب هو ما يتلخص في الحرص على إظهار صراخ البطل المثقف الرومانسي

---

(1) انظر على سبيل المثال : على الفزاع : جبرا إبراهيم جبرا «دراسة في فنه القصصي» ، ص93-94 ؛ 136 .

(2) جبرا إبراهيم جبرا : تأملات في بنيان مرمري ، ص150 .

البيروني[1] الذي يعاني من سطوة الجسد الشهوة ، وما ينتج عنه من دلالات عديدة ، منها : الصراخ في وجه قيم الإقطاع ، وقيم البورجوازية ، وفساد العلاقات في المدينة التقليدية .

***

أنتجت رواية «صراخ في ليل طويل» «صرخة مدوية[2]» في مواجهة أوهام المدينة التقليدية ، وخاصة أوهام التبعية لوعي الأسر التقليدية في العمل والزواج والحب والفكر والثقافة ، مع الإشارة إلى أهمية الحياة في الطبيعة الرومانسية . من هنا شكلت هذه الرواية مناعة رومانسية ذاتية ، أظهرت البطل المثقف «أمين سمّاع» متطهرا من أوهام تاريخ أسرة «آل ياسر» الإقطاعية ، وإغراءات نسائها وثرواتها ، وأوهام الحب والزواج من الطبقة البورجوازية التجارية ممثلة بأسرة «شنوب» . حيث تكشف الرواية فساد نظامي الإقطاع والبورجوازية اللذين لم ينتجا في المدينة التقليدية سوى المرأة /الجسد الشر في مواجهة البطل المثقف «أمين سمّاع» ابن الطبقة الفقيرة . إذ مثلت أسرة «آل ياسر» الإقطاعية شقيقتان عانستان ، هما «عنايت» في الخامسة والخمسين من عمرها ، و «ركزان» في الأربعين من عمرها ، ومثلت «سمية» في العشرين من عمرها عائلة «شنوب» البورجوازية . وفي الأحوال كلها بدا بناء العلاقات في هذه الرواية ، وخاصة علاقة أمين بسمية ، «من نبت التربة الغربية ، فمنشأ العلاقة وتطورها يصعب الاقتناع به واقعيا في البيئة العربية[3]» . ومع الأجساد النسوية في المدينة التقليدية ينبعث الحصار الوهمي أو «البنية الأسطورية[4]» التي تلتف كأفاع شريرة حول المثقف الرجل «أمين سمّاع» المغترب الضائع .

***

---

(1) البطل البيروني هو نسبة إلى بايرون الذي قدم بطلا مغتربا منفردا ، ساخرا ، ضاجا غير مستقر ، مغامرا ، يعيش الكثير من الأسرار ، ومتعدد العلاقات الجنسية . . . هذه الرؤية استخلصها على القراع في كتابه «جبرا إبراهيم جبرا : دراسة في فنه القصصي» من «شكري عياد : البطل في الأدب والأساطير ، دار المعرفة ، القاهرة ، 1959 ، ص 175»

(2) أحمد أبو مطر : الرواية في الأدب الفلسطيني ، ص70 .

(3) إبراهيم السعافين : الأقنعة والمرايا ، ص18 .

(4) القلق وتمجيد الحياة (دراسة محمد عصفور)انظر : ص 211-123 .

استخدم جبرا في هذه الرواية «تكنيك» السيرة الذاتية للبطل «أمين سماع» الصحفي المثقف الذي تورط مع عائلة شنوب البورجوازية بزواجه من سمية ، فكانت نتيجة هذا الزواج الفشل الذريع . كما تورط في تسجيل السيرة التاريخية لـ «آل ياسر» الإقطاعيين ، فوجد السيرة الإقطاعية عملا مضحكا ومثيرا للسخرية ، لأن الأسلاف الإقطاعيين يظهرون موقرين «وهم يعرضون ملابسهم الحريرية وعمائمهم المريشة على أنظار السوقة في زمانهم ، ثم ينصرفون إلى البيت ، ويحاولون إغراء من في خدمتهم من النسوة القرويات[1]» ؛ لتمسي أخبارهم مليئة بالفضائح الجنسية والسياسية التي شوهت المدينة .

ولعل الحوار الذي أجراه جبرا بين المثقفين في روايته عن المرأة هو أبرز المواقع التي تصور شر المرأة الكامن في جسدها الشهواني ، فلا تفوّت فرصة التمتع بالجنس غير الشرعي ، فتحمل في المظهر الرصين جوهر الفسق والشبق ، ومثالها «دانية» زوج رشيد التي تمسي في صورة «الشيء الكريه» ، وهي : «لا تضيع فرصة من فرص الهوى ، وأن طبيعتها الزانية طوحت بها في كثير من العلاقات البشعة[2]» .

وتختزل آراء المثقفين المرأة الأنثى في جسد مبني من الأرداف والمؤخرات والنهود غير الحساسة ، ومن مجموعة من الخطوط والكتل التي يعشقها الرجل جنسيا ، مقابل عدم شرائه لـ «عقلها بفلسين» ، بل يفضل أحدهم أن يُرسم مع جسدها «صرصر ضخم أسود» ، يقبع بين نهديها أو على ردفيها للتعبير عن الجمال الملطخ بالشذوذ ؛ لأنها تمثل – من وجهة نظره – جسدا خاليا من العاطفة والعقل . ولا يخالف هذا الموقف الذي يجمع عليه المتحاورون سوى رشيد زوج «دانية» ، فيهاجم رفاقه على اعتبار أنهم مرضى ، مؤكدا على أن الحياة عبث في ظل غياب المرأة ، وهو هنا – من وجهة نظرهم– يشكل موقع سخرية ، لأنه لا يعرف ماذا تفعل زوجه من ورائه .

كأن التركيز على المرأة الأنثى الجسد ، بما يحمله هذا الجسد من آثام وشبق من وجهة نظر السرد ، هو ما يجعل المرأة كتلة نقيضة للثقافة والوعي والإنسانية ، فهي هجرت عواطفها وحرقتها من أجل أن تمرغ جسدها في الوحل ، لتغدو بهذا التصرف موازية لهيمنة الماديات وآلياتها على المدينة التقليدية الآثمة ، حيث «الجسد هو

---

(1) جبرا إبراهيم جبرا : صراخ في ليل طويل ، دار الآداب ، بيروت ، ط3 ، 1988 ، ص 11–12 .

(2) نفسه ، ص 36 .

العامل الدائم في الوجود الإنساني ، بكل ما فيه من عواطف ، كل منها فم فاغر ، وإذا أشبعت هذه العواطف كلها ، بقيت العاطفة الجنسية مستعدة أبدا للانفجار ، تحت كبت قرون طويلة[1]» من العادات والتقاليد .

***

تبدأ الرواية بعزوف «أمين سمّاع» عن النساء ، لأنه يحتقرهن ، يقول : «اتخذت لنفسي إزاء المرأة موقف المحتقر ، إلى أن غدوت أحتقرها بالفعل[2]» ، وهو موقف نتج عن فشل زواجه بسبب خيانة زوجه «سمية» التي جعلته يفتح عينيه على شفا هاوية . فقد أحبها ، وخاض لأجلها مشهد الصراع مع أهلها ، وخاصة مع أمها التي عدته مسئولا عن تحطيم مستقبل ابنتها ، ساخرة منه ومن طبقته الفقيرة : «عاطت على ابنتها قائلة : «أهذا هو خطيبك يا سمية؟» فهبط قلبي عندما قمت مؤملا أن أصافحها ، غير أنها كانت قد صممت على الإساءة إلى ما استطاعت ، فتجاهلت يداي الممدودة وقالت : «اسمع يا سيد أمين لا ضرورة لتضييع الوقت . لن نسمح لك بتحطيم مستقبل ابنتنا[3]» .

فالصراع الطبقي الذي فجرته «أم سمية» ، جعل خطبته لسمية عارا لأنه تجاوز حدود طبقته الفقيرة ، إلى حدود الطبقة البورجوازية . وهنا يسخر أمين من أوهام البورجوازية ، فيتساءل : «كيف ينزل زواجي العار بأسرتكم الرفيعة ، ودمكم الأزرق؟[4]» ، بل تزداد السخرية عنده من خلال نبشه عن جذور هذه العائلة الصاعدة من الطبقة الفقيرة بسبب الطفرة الاقتصادية في المدينة .

تثور سمية ، فتخرج من بيت أسرتها مع أمين الذي يأخذها إلى شقته ذات الغرفتين ، وإلى الفراش مباشرة ، ليهدر رأسه بأصوات من الضحك والفرح والجنون بسبب جمالها ، فيهتف : «أي فتاة في الدنيا لها جمال هذا الجسد؟[5]» ، مثمنا موقفها الثوري ضد طبقتها : «زمجرت سمية : لا أريد منكما شيئا ، لا مال ولا خدم ولا

---

(1) نفسه ، ص37 .

(2) نفسه ، ص7-8 .

(3) نفسه ، ص 17 .

(4) نفسه ، ص 18 .

(5) نفسه ، ص 19 .

دكاكين . فلتبق كلها لكما . انعما بها![1]» .

هذه الثورية في الحب وليدة تجربة عادية ، بدأت بطريقة رومانسية غير مقنعة ، حيث وجد أمين سمية في «الحرش» المجاور للمدينة ، في يوم ممطر . ولأنها جميلة ، وفي مكان خال ، وبثياب مبللة ، ترتجف ، سنحت الفرصة له كي يلعب دور الفارس ، فأعطاها معطفه ، وأشعل لها سيجارة ، وأخذها إلى شقته ، فأعدّ لها حماما حارا ، ثم وجد نفسه يقع في حبها «كمن يقع في لجة عارمة قبل التهيّؤ لها[2]» .

عاشا بعد زواجهما أهنأ مخلوقين على وجه الأرض ؛ بل إن والديها رضيا عنهما ، فتحسنت أحوالهما المادية . وغاب عن ذهن أمين أن زوجه ذات أخلاق بورجوازية متأصلة في داخلها ، إذ دوما جللها بأوهامه اللذيذة الرومانسية ، ولم يدرك النهم الكامن فيها بسبب أنها تربت في بيت مرفهة ، وهو النهم الذي دفعها ، بعد عامين من زواجهما ، إلى الهروب . وهنا يشك أمين بماضيهما : «صرت أسأل ما الذي كانت تفعله في الصباح أو المساء كلما تغيبت عن البيت ، لأقوم بعملي في تحرير الجريدة ؟[3]» .

في إحدى الليالي عاد إلى البيت ، ليجدها تركت له رسالة تخبره فيها ألا يقلق عليها ؛ لأنها غادرت البيت بإرادتها . وحينها لازمته هواجس الشك والبحث عنها ليل نهار ، حتى صار غير قادر على نسيانها ، رافضا الانصياع لنصائح رفاقه كي يتحرر من أوهامه . يقول له صديقه عمر : «لا فائدة ترجى من تلك يا أمين . إن المدينة في حاجة إلى أذهان صحيحة دينامية تخلق وتبدع ، فتفعل في حياتنا فعل الشمس والهواء[4]» . فهذه الدعوة التي ينادي بها «عمر» موجهة ضد النساء تحديدا ، لأن الابتعاد عنهن يعد بناءً جديداً للمثقف المبدع الذي تقع على عاتقه عملية بناء المدينة الثقافية الجديدة بعيدا عن المرأة الشر ، لأن رفاق أمين – في النهاية– جزء من شخصيته التي قسمها إلى شخصيات ذكورية متحاورة ، يقول : «قسمت نفسي إلى أشخاص كثيرين ، يمثل كل منهم جزءا من هذه النفس الملأى بالمتناقضات[5]» ،

(1) نفسه ، ص 18 .

(2) نفسه ، ص 23 .

(3) نفسه ، ص 60 .

(4) نفسه ، ص 63–64 .

(5) نفسه ، ص10 .

وبالتالي فليست التعددية الفكرية والإبداعية لدى الشخصيات الذكورية سوى إحالة إلى شخصية البطل الفرد «أمين سماع» ، بوصف الرواية سيرة ذاتية له .

***

تحدث التحولات في سيرة أمين بعد أن تموت العانس «عنايت ياسر» التي ورطته في إحياء تاريخ أسرتها الإقطاعية . ولما تولت أمور الأسرة شقيقتها الشبقة «ركزان» آخر من بقي من «آل ياسر» ، أعلنت ثورتها ضد السقوط في «حفر الماضي» التي جعلت «عنايت» تقضي حياتها «تتمرغ في أوحال الماضي ، فقدمت شبابها وعقلها ، وجسدها ، ذبيحة على هيكل الأسرة[1]» . لذلك تحرق ركزان ماضي الأسرة ، لأنها قررت أن تعيش مستقبلها الذي لم يعد فيه أكثر من عشرين عاما – تختزن فورة عشر نساء متمردات – ضد «مشيئة هؤلاء الأوغاد (أجدادها) ، وهم تراب في القبور[2]» .

وتعرض ركزان على أمين أن يتزوجها ، إن استطاع أن يتخلص من ماضيه «الجرح النرجسي الذي خلفته سمية في داخله عندما هجرته[3]» ، طالبة منه أن يفكر بالأمر جديا ليوم واحد فقط ، لأنها لا تريد أن تضيع وقتها ، بعد أن قررت التشبث بموقف ثوري حاسم – «يبدو افتعاليا[4]» – من أجل حرية شهواتها التي لا تفوت فرص العلاقات الجنسية .

ورغم كون المرأتين(سمية وركزان) ثارتا على أوهام طبقتيهما ، إلا أنهما ، من خلال إصرار المؤلف ، استمرتا في التجذر داخل الأوهام التي تربتا عليها ، فضاعتا في منزلقات الجنس والدعارة ، الأمر الذي يجعل الموقف الثقافي الذكوري تجاه المرأة غير حيادي عندما «هربت» سمية لتكون «مومسا» بطريقة غير مقنعة ، وعربدت ركزان لتعيش أجواء شبقها الذي لم يقف عند ذاتها ، وإنما تجاوزها إلى طريقة تدميرها لماضي أسرتها ، بل إلى حد أن يصبح أمين أمامها كأنه عذراء حيية : «انتصبت فجأة ، ودنت مني ، فكان في عينيها ذلك البريق الجنسي الذي ما انفك يلتمع في أعين آل ياسر منذ الأعصر الخالية . ولما مددت يدي مصافحا لأودعها ، أمسكت بها ، ثم ارتفعت

(1) نفسه ، ص 78-79 .

(2) نفسه ، ص 81 ، 86 .

(3) عبد الرازق عيد : دلالة الرمز في الرواية الفلسطينية ، مجلة الكرمل ، ص 44 .

(4) إلياس خوري : الذاكرة المفقودة ، ص111 .

بشفتيها نحو شفتي ، وقبلتني[1]» . وكأن النساء لدى جبرا أصبحن صيادات الرجال ، وليس العكس كما عودنا المتخيل العربي!!

***

تنتهي الرواية باكتناز وعي أمين بثلاث قصص عن المرأة الجسد : الأولى قصة تمرد ركزان الشبقة على تراث أجدادها . والثانية قصة عودة سمية المومس المشوهة . والثالثة وقوف امرأة بغي في الساحة دعته إلى مضاجعة فتاة حسناء . ومن خلال علاقته بهذه القصص الثلاث تتصاعد اللغة السردية بقبح المرأة الجسد مقابل عزوف الرجل المثقف عن «الجمال الملطخ بالشذوذ»[2] على اعتبار أن العلاقة بالمرأة الجسد علاقة شذوذ لا علاقة تكافؤ وتلاحم !!

يرفض «أمين» عودة سمية عندما فوجيء بها ليلة ، فتح عينيه فوجدها أمامه حقيقة لا حلما ، شبه عارية ، ينتشر شعرها حول وجهها الشاحب ، فيرتعب . . ثم يملأ الليل بصراخه . غدت امرأة مشوهة ؛ فيها قوة شيطانية لعينة ، فيحقد عليها ، ويطردها من بيته شر طردة : «جررتها وقذفت بها إلى الأرض . ولكنها تشبثت برجلي كأفعى ، وتصيح «لن أخرج . لن أخرج . لن أخرج !»[3]»

في موازاة هذه الصورة ، تتلاطم انفجارات حرائق قصر «آل ياسر» بيدي ركزان ، فيشعر أن ركزان تحطم سمية مثلما تحطم القصر الإقطاعي ، وأن النار الفعلية في القصر تقابلها نار مجازية في داخله ، وفي كلتا النارين يتطهر من ماضيه الآسن بعلاقاته الواهمة الواهية ، وخاصة علاقاته بالنساء اللواتي مثلن «رسل الشيطان على الأرض[4]» ؛ امن خلال علاقاته بالإقطاع والبورجوازية .

ثم يخرج «أمين» إلى الشارع في ذلك الفجر ؛ بعد ليلة طويلة (مدة زمن الرواية) ، مسكونا بالصراخ والثورة ، قافزا أولا فوق وهم جسم سمية المعرّى ، مطروحة على الأرض كخرقة بالية تبكي وتشهق . ومعتذرا ثانيا لركزان التي التقته لتعرف

---

(1) صراخ في ليل طويل ، ص 87 .

(2) نفسه ، ص 43 .

(3) نفسه ، ص 99 .

(4) واصف أبو الشباب : القصة والرواية والمسرحية في فلسطين(1900-1984) ، الموسوعة الفلسطينية ، القسم الثاني ، ص152 .

جوابه عن عرضها المتمثل في الزواج بينهما ، مثمنا شجاعتها في إحراق القصر : «ما أروع جرأتك انسفت قصرك فنجوت ونجيتني[1]» . وبذلك أتنح أمين حريته في وحدته العارية من النساء ، فينطلق في شوارع المدينة ، يحدق في عيون الناس الذين يراهم مثله هائمين على وجوههم ، يبحثون عن نهاية لليل طويل يسكن المدينة التقليدية الآثمة بأوهامها الطبقية والتراثية .

وبهذه النهاية الحارقة للمدينة القديمة ، ممثلة بجسدي القصر الإقطاعي والأنثى الشر ، بنى جبرا رؤيته الرومانسية الرمزية للحياة وسلبياتها في المدينة التقليدية المسكونة بالوهم والضجر والسأم والشبق ، على عكس حياة الفلاحين في القرى ، حيث عاش الناس بلا ضجر أو سأم متفاعلين مع الطبيعة كما خلقها الله ، فيصف أمين والده في الطبيعة بقوله : «لم يستعمل كلمة الضجر قط ، ولعله لم يعرف بوجودها . فقد كان جزءا من الفصول : الربيع بأزهاره وأغانيه ، والصيف بحصاده وشهواته ، والخريف بزيتونه وأعراسه ، والشتاء بزمهريره وتوقعاته[2]» . وكأن هذه الرومانسية الطبيعية هي المدينة الروحانية الجديدة القديمة التي فضلها بطل الرواية لعالمه المتخيل أو لمدينته الجديدة .

هكذا قدمت الرواية حركية البطل المثقف ابن الطبقة الفقيرة المسكون بالروحانيات المسيحية وجماليات الطبيعة الرومانسية[3] في مواجهة عالم أجساد المدينة التقليدية التي هي «تكثيف للغواية والجمال الزائف[4]» ، والتي تحتاج إلى تطهير ، لإخراج المدينة الجديدة أو العنقاء الجديدة من رمادها في لباس طوباوي ثقافي ، هو لباس البطل الذكر الذي يسعى إلى «تفجير الواقع من داخله على إيقاع .. وهج النار التي تحرق الماضي[5]» ، بوصف النار الرمز الأكثر فاعلية في بناء «التوازن

---

(1) صراخ في ليل طويل ، ص 102 .

(2) نفسه ، ص 39-40 .

(3) أمين في الرواية نموذج للمثقف الذي ينتمي أساسا للطبقة الكادحة ، رغم محاولاته الدائبة للخروج من دائرة شظف عيشها وقسوته ، وقد تمكن في أوقات كثيرة من ذلك «أحمد أبو مطر : الرواية في الأدب الفلسطيني ، ص 72 .

(4) فيصل دراج : صراخ في ليل طويل أو أصوات الرواية الذهنية ، مجلة الآداب ، ص58 .

(5) إلياس خوري : الذاكرة المفقودة ، ص111 .

الرومانسي بين الأسطوري والواقعي[1] ، لأنها رمز التغيير -الأكثر سهولة - للتخلص من الواقع المسكون بالآلية المادية ، والجسد الشهوة ، وتخاريف المورث . .

وفي الأحوال كلها ، جسدت المرأة الأنثى الرمز للغواية والشر في المدينة ، فكانت ساقطة لأنها ابنة طبقتها السلبية من وجهة نظر البطل المثقف ، ولأنها صنفت بوصفها جسدا شهوانيا شبقا . . وبالتالي كانت حياة أمين وهما عندما غامر من خلال علاقاته بالنساء ، فعاش سلبيات المدينة القديمة ، لاختبارها واكتشاف زيفها . فهو انخرط في علاقاتها بطلا رومانسيا مبدعا متعاليا ؛ ليثبت لنفسه عن طريق التجريب بأن الأوهام الساكنة في جوفي الإقطاع والبورجوازية ، لا تجلب إلا الدمار والوهم لأبناء طبقته المثقفة ثقافة كادحة طبيعية ، ترفض مظاهر البطر والآلية السائدة في المدينة التقليدية الآثمة!!

والشر/المرأة في هذه الرواية كامن في رمزية تعبير المرأة عن شرّ الانتماء الطبقي /الثقافي السلبي الذي انتمت إليه . . إذ لا وجود للمرأة الإيجابية في المدينة ، حتى بعد تحررها من قيم طبقتها السلبية ، فعنايت رمز سلبي لحفظ تاريخ الأسلاف ، وركزان رمز سلبي آخر في عربدتها وشبقها الجنسي المتأصل في أسرتها ، وإن كانت ثورية في تدميرها للأسلاف الذين امتصوا حياة أختها[2] . وسمية تمردت بطريقة إيجابية على طبقتها البورجوازية ، لكنها لم تستطع أن تحرر جسدها من فجور هذه الطبقة وشبقها ، فاحترفت أسلوب البغاء ، لتشبع شهوتها التي تخلت عنها بوصفها رفاهية مادية ، دون أن تتخلى عنها جسدا وجنسا!!لذلك رفض أن يقبل حبها الذي دفعها إلى العودة إليه . وكذلك كانت «دانية» نموذجا للزوجة المومس!!وقد تكون هي الصورة المتوقعة لسمية قبل هروبها ، فكان أمين مخدوعا مثل رشيد زوج «دانية» !!

ويقابل هذا المنظور الشرير عن المرأة منظور الرجل المثقف الفنان بوصفه قدرة رومانسية روحانية ، يبحث عن التحرر لذاته ، متخليا عن كل الإناث المحتقرات في

---

(1) انظر عبد الرازق عيد : دلالة الرمز في الرواية الفلسطينية ، مجلة الكرمل ، ص 43-45 .

(2) من المبالغة أن تعد ركزان رمز الروح العربية الجديدة التي سعى إليها جبرا في روايته ، وبالتالي تكون عنايت رمز الماضي ، وسمية رمز الموت ، وركزان رمز المستقبل . انظر هذه الرؤية المبالغ فيها : مصطفى عبد الغني : الاتجاه القومي في الرواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط1 ، 1998 ، ص187- 188 .

تصوره الخارجا من تجربة التورط في وحل المدينة التقليدية بالتطهر ، حيث مثلت الرواية لعبة طوباوية تخيلية فكرية ، لفتت النظر في «جنوحها نحو الخيال ، وربما الغرائبية[1]» . ثم سكنت هذه الرواية ، بعد ذلك ، بنى روايات جبرا «اللاحقة ولم تبارحها ، رغم اتساع الخبرة وتزايد التجربة ، وظلت (روايته) قصيدة ميتافيزيقية في شكل رواية[2]» ، تتكرر بصورة أو بأخرى ، وخاصة في «الغرف الأخرى» الموازية لهذه الرواية في المنظور والبناء الفني ، كما أسلفنا .

***

تنطلق رواية «الغرف الأخرى» من نص الحكاية الشعبية المعنونة بالعنوان ذاته [3] لبناء العالم الكابوسي السوريالي المليء بالمرأة الشر والكبت الجنسي الموجه ضد بطل الرواية المثقف الذي يغدو غير قادر على معرفة ما يدور حوله ، وهو ينزلق من العالم الواقعي المكبوت إلى العالم الآخر القمعي في اللاشعور ، ولو عن طريق الأحلام ، متمثلا هذا العالم بعتمة السلطات الجسدية والسياسية والفكرية القامعة في المجتمع ، مما يجعل هذه الرواية من الناحية الرمزية ، رغم تشابهها مع «صراخ في ليل طويل» ، «تعكس موقفا تجريبيا في إفادتها من أساليب التحليل النفسي[4]» . وهي تتغلغل داخل بنية المجتمع العربي الذي يعيش إحباطا لا مثيل له ، وينعكس نفسه على النخبة المقودة للتعبير عن إحباطاتها بخطاب الجنون واللامعقول في التنقيب عن الحقيقة في متاهات العبث الأسود[5] .

ألغى جبرا في روايته هذه بطولة المرأة الخيِّرة (زوج الرجل الغول) ، كما جاءت في الحكاية الشعبية ، وأحلّ مكانها بطولة الرجل الخيّر ضحية المرأة ، فغدت المرأة في الرواية جزءا من الغول الاجتماعي والثقافي والفكري والسياسي والجسدي الذي يضطهد البطل المثقف ، ويعمل على تدميره . بل إن البطل ليس رجلا واحدا ، وإنما هو

(1) إبراهيم السعافين : الأقنعة والمرايا ، ص28 .

(2) فيصل دراج : صراخ في ليل طويل أو أصوات الرواية الذهنية ، مجلة الآداب ، ص 62 .

(3) جبرا إبراهيم جبرا : الغرف الأخرى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، ص6 .

(4) إبراهيم السعافين : الأقنعة والمرايا ، ص141 .

(5) انظر قراءة : سمير أبو حمدان : النص المرصود ودراسات في الرواية ، المؤسسة الجامعية ، بيروت ، ط1 ، 1990 ، ص 83-96 .

مجموعة رجال بأسماء مختلفة في شكل واحد يقمع ليشوه في «الغرف الأخرى» المسكونة بالكوابيس والخرافات، فيعيش درجة الجنون في سياق عالم غرائبي، تلعب فيه النساء دور إثارة الشبق والكبت معا. أي أن الرواية ترمز للواقع المعاصر الذي يخنق المثقف(الإنسان) وهو يبحث عن مخرج من «طوق الحصار[1]» فلا يجده. يقول جبرا عن هذه الرواية: «الحصار الشخصي في «الغرف الأخرى» هو حصار الإنسانية اليوم. والإنسان في عصرنا يقذف به من غرفة إلى أخرى، وأي غرف![2]»، إنها غرف رهيبة.

والمرأة كما اتضح في الرواية، تقمع الرجل جنسيا، وتلعب بمشاعره من خلال شبقها، فشكلت بذلك جزءا مهما من عذابه وضياعه، ليجد نفسه فأرا تتلاعب به المرأة القطة التي تتحول إلى أفعى جميلة فاجرة في سياق تعددية الأسماء النسوية الدالة على أحادية التصرف في الفجور، يقول البطل: «إنني ضحية غلطة بذيئة.. أين هذه الفاجرة، وشهوتها!أين أنت يا عفراء، يا لمياء، يا سعاد، يا يسرى المفتي؟[3]». فهؤلاء، مهما تعددت أسماؤهن وأشكالهن، لن يتجاوزن يسرى المفتي الشبقة الفاجرة التي تحب شهوتها، وجسدها، وجمالها ولذتها. كانت في فورة أنوثتها المتفجرة، جميلة القوام والوجه، فجعلت جمالها يجتذب عشاقا يتولهون بها، ويتصرفون من أجلها تصرفات هوجاء، تلتذ باقتناصهم بطريقة التذاذها لنفسها بنفسها، تاركة لجسدها حرية الجنس والشبق بعيدا عن أية عواطف، غير سوية في تصرفاتها، لا تحب غير جمالها في عيون الآخرين، ولغتهم المتغزلة، ولمساتهم، وقبلهم، ومضاجعاتهم.. تستغلهم لتحقيق لذاتها الجسدية دون حب لأي منهم، وبالتالي تنصرف عنهم، وهي لا تحمل لهم في نفسها أية صورة جسدية أو عاطفية، فيما عدا الهياج الجنسي الذي استسلمت له...

النساء الإناث كلهن مثل يسرى المفتي، أوصلنه بغيابهن أو بحضورهن- بطرق متعددة- إلى الجنون، أشعلنه جنسيا وقمعنه في الوقت نفسه، فبقي عاجزا أمام فورة الأنوثة التي تجعل المرأة لا تعطيه مجالا ليقبض على شيء من ذاتها الجوهرية، وكل

---

(1) انظر قراءة: ماجد السامرائي: تجليات الحداثة في الإبداع العربي المعاصر، ص 119-133.

(2) جبرا إبراهيم جبرا: تأملات في بنيان مرمري، ص150.

(3) الغرف الأخرى، ص 90.

ما يفعله العاشق أن يمرغ وجهه كالحيوان في روعة جسدها .

تبدأ الرواية فعليا من لحظة الشبق التي تكشف فيها فتاة تركب شاحنة عن مؤخرتها العارية لإغراء البطل ، لتشكل حركية الرواية بعد ذلك تعذيبا جنسيا له بوصفه يحتاج الحب لا الشبق ، فيجد نفسه دوما مضطهدا مهزوما مع النساء اللواتي يجعلنه يعيش الجحيم ، غير قادر على إنتاج علاقة جنسية عاطفية حميمة مستقرة متوازنة يحددها ويختارها مع أية واحدة منهن .

ومع الضياع الجنسي ، يتأكد الضياع الوجودي بمجمله ، فيحضر الاغتراب والارتعاب إلى حد ينسى فيه الرجل اسمه وأفكاره وهويته ويشك في وجوده ، فيعيش عالما غريبا كابوسيا ، لا يجد فيه ما ينير طريقه إلا المرأة بوصفها رمزا مزدوجا ؛ تمثل شمعة الطريق من جهة ، وغرف الظلام من جهة أخرى ؛ لأنها لا تريده أن يموت ، لكونها لا تستطيع أن تستغني عنه ، لهذا تأخذ بيده في اللحظة الحرجة لتنقذه من مأزق ، ثم لا تلبث بعد ذلك أن تضعه في مأزق آخر أكثر بشاعة ، فيجد نفسه لعبة هامشية تتلاعب بها الأيدي والدسائس . تدخله المرأة إلى كوابيس الغرف ، وتخرجه من هذه الكوابيس ، ولا يملك معها سوى ردة الفعل الغريزية لكل ما تفعله ، بحيث لا يتمكن من ربط أي شيء بآخر سبقه أو تلاه"[1] . ومن هذه الناحية إذا ظننا أن الكتابة هنا كابوس حلمي في لاوعي البطل ، فإنه بالتالي وعي ثقافي يسكن عقل المؤلف بوصفه كاتب هذه الرواية في سياق فلسفة الحياة ، كما يتصورها مؤامرة أو اضطهادا أو عبثا يواجه الرجل الأسطورة/البطل(الوحش «أنكيدو»)الذي يقع في النهاية فريسة للمرأة المومس ، تستغله عن طريق الجنس الشبق ، فتودي بحياته إلى الهلاك والهزيمة .

وفي الروايتين يتماثل البطل الشاب «أمين سماع» مع البطل العجوز «فارس الصقار» في كونهما ضحيتين لاستغلال المرأة الجسد ، وفي كون حريتيهما الفعليتين لن تتحققا إلا بالتخلص من كابوس المرأة ، والانطلاق انطلاقة حقيقية متحررة للذات بعيدا عنها بوصفها الجسد الشبق . وفي كلتا الروايتين مثلت الصحوة – في نهايتيهما – فجرا وخروجا من الضياع أو الكابوس إلى حياة جديدة لأي من البطلين ، لينتصر الذكر المثقف في النهاية وهو يجد نفسه حقيقة إنسانية ثقافية واعية ، لا تجر وراء

---

(1) نفسه ، ص 101 .

الأوهام متمثلة في المرأة الكابوس في حياة الرجل المعذب . وهذه هي الفكرة الطوباوية الملحة في كتابة جبرا عموما ، والتي تصور الرجل مثقفا معذبا ، والمرأة جسدا غير ثقافي!!وهي الرؤية الطوباوية للعالم في ازدواجية الشر(المرأة)والخير (الرجل) ، بوصف هذه الرؤية تعيد توظيف الأساطير والخرافات القديمة عن المرأة والرجل في سياق ثنائية الخير والشر!وفي الروايتين لا يفتح المجال أمام المرأة كي تحكي قصة مأساتها وعذابها بسبب الرجل ، حيث يرفض أمين سماع أن يسمع قصة هروب سمية ، كما يرفض فارس الصفار أن يسمع قصة عذاب يسرى المفتي ، وبذلك تكرس الثقافة الذكورية في هاتين الروايتين المرأة بوصفها جسدا ، بل جسدا شريرا شبقا ، كما يتضح من خلال علاقاتهن الجنسية .

ثانيا . نموذج الأنثى /الجسد

يلحّ جبرا في رواياته على صورة الأنثى الجسد ، وفي هذه الصورة تتنمط العلاقة بالمرأة في ثلاثة أنساق رئيسة ، هي العلاقة الجنسية بالمرأة المومس ، والعلاقة الجنسية بزوجة الآخر الخائنة ، والعلاقة الجنسية العاطفية بالفتاة غير المتزوجة . ففي رواية «البحث عن وليد مسعود» تختزل المرأة في الجسد الجميل المتدفق شبقا وشهوة ، في مقابل بناء شخصية الرجل المثقف «الكبش» في قدرته الجنسية الشهوانية التي تغرق أجساد النساء في بحر من الجنس واللذة ، مما يجعل المرأة مهووسة بهذا الرجل الأسطورة المختلف عن الرجال الآخرين . وبالتالي يمثل غياب هذا الرجل عن النساء اللواتي عشقنه فراغا عاطفيا وجنسيا كبيرا ، يصل الحد ببعضهن إلى درجة المرض النفسي المستعصي على العلاج . ويعترف جبرا بأنه في هذه الرواية قال ما لا يقال عن الجنس الذي عدّ النفاذ من خلاله «إلى منطقة الظلام هو كشف لا بد منه[1]» .

فوليد مسعود الفلسطيني الهارب من المرأة والعالم إلى مصير مجهول ، ترك وراءه عاشقات له معذبات بالفراغ الجنسي والعاطفي ، بعد أن كان هو الرجل الوحيد القادر على إشباعهن جنسيا ، وتوليد شبقهن في لذة تصل إلى الجنون . وقد ظهر فعله هذا على ثلاثة أجساد لنساء عراقيات هن : وصال رؤوف ، ومريم الصفار ، وجنان الثامر . بل إن زوجه الجميلة «ريمة» الفلسطينية جنّت بسببه ، فأضحت نزيلة مشفى المجانين

---

(1) جبرا إبراهيم جبرا : الفن والحلم والفعل ، ص491 .

في «بيت لحم». يضاف إلى هؤلاء نساء أخريات كثيرات أقام معهن علاقات جنسية، خاصة أنه جعل رياضته الصباحية التفكير بالنساء. بل إن الفلسطينية «رباح كمال» لا تفتأ تفخر بأن القبلة الأولى في حياتها كانت منه لما كانا مراهقين.

لم تعد المرأة التي اتصلت بعلاقة جنسية مع وليد مسعود تشعر بأي استقرار عاطفي أو جنسي في حياتها، بل إن بعض المتزوجات أو الخاطبات انفصلن بسببه، لتبقى العلاقة الوحيدة الحميمة في حياتهن هي العلاقة به، علما بأنه لم يستطع أن يستقر مع واحدة منهن، لأنه حمل في ذاته عقدة «دونجوان» المغامر في الأجساد النسوية، فيبدو معجزا في ذكورته الدفاقة إلى حد إشباع ثلاث عشيقات أو أكثر يقيم معهن علاقاته الجنسية في الوقت ذاته!!

إن اختفاء وليد مسعود أثار أصواتا متعددة، أعادت من خلالها الشخصيات سرد معرفتها به، على طريقة مقولته: «نحن ألعوبة ذكرياتنا، مهما قاومنا. خلاصتها، وضحاياها معا[1]». ولعل أهم الذكريات المضغوطة في تلافيف النفوس هي العلاقات الجنسية بين الرجال والنساء، خاصة علاقات وليد مسعود بوصفه البطل النرجسي الذي ولد شكلا روائيا نرجسيا يعطي بطولة مطلقة له دون غيره، مما يجعل من الرواية على حد تعبير غالب هلسا «حلم يقظة وليست فنا»[2]. ومعنى تحولها إلى حلم يقظة أن طبيعة العلاقات الجنسية فيها مثيرة، إذ نرى الفاتنات المسلوبات الإرادة يتزاحمن على البطل الكهل للفوز به، «مما يفقد هؤلاء النساء واقعيتهن»[3]!!

***

يتشابه الرجال في كثير من علاقاتهم بالنساء، لكنهم يبدون دوما أقل من وليد مسعود قدرة على الإثارة الجنسية في حياة المرأة، ربما لأنه الفلسطيني الوحيد بينهم، ومن هنا كانوا يحسدونه على تعلق النساء به، بل فرح بعضهم باختفائه، يقول طارق رؤوف: «أحسست كأن عبئا كبيرا أزيح عن صدري(..)عاشق دائما، مفترس دائما لما يشتهيه الآخرون، ولا يلقون منه إلا الفتات[4]».

---

(1) جبرا إبراهيم جبرا: البحث عن وليد مسعود، دار الآداب، بيروت، ط4، 1990، ص11.

(2) غالب هلسا: فصول في النقد، ص83.

(3) نفسه، ص79.

(4) البحث عن وليد مسعود، ص 173.

ولعل الفصل الخاص بـالدكتور طارق رؤوف يتأمل في «برج الجدي» ، يعد قراءة نفسية مهمة لشخصية وليد مسعود في جوانبها الخفية المفسرة لعلاقاته بالمرأة ، حيث يرى فيه «صفات الكبش المتجسدة في الخفة والشهوة والإقبال على الحسي ، بل مظهره خداع رصين وجوهره ماجن خليع ، «تفترسه لواعج الشبق ونيران الحب إلى حد الوقوع ضحية للشهوانية التي تضطر أصحابها إلى قتل أنفسهم[1]» . وهذه القوة الجنسية أو «عزيمة الكبش» هي التي ضاعفت شبق نسائه ، فإذا أراد الله ، كما يقول طارق «أن يلعن امرأة أنزل بها جنون الشبق . وإذا أراد أن يلعن رجلا جعله ضحية امرأة مصابة بهذا الجنون[2]» .

ويحيل هذا الطبيب شخصية وليد إلى التخوف من فقدان الرجولة بعد تجاوزه لسن الخمسين ، لذلك راح يلوح بها في الأسرة مع النساء «المقيمات في غربة جسدية داخلية[3]» . فكوّن من خلالهن ما يعرف بـ «النادي الوليدي» على حد تعبير مريم الصفار . يضاف إلى ذلك أن نساءه جميلات مشتهيات ، والعلاقة بهن تكتسب أهميتها لأنها علاقة غير شرعية ، يرى بعضهم لذتها في ميزتها هذه : «كيف يكون العشق إلا هكذا ؟ محموما ، مجازفا ، ضاربا بكل التقاليد عرض الحائط؟[4]» . وفي ضوء المحرم تبدو العلاقات الزوجية راكدة مستقرة باعثة على الملل والانهيار ، في حين تبدو العلاقات الجنسية غير الشرعية المحور الحاسم في تجسيد بنية الرواية المثيرة للشبق وتوالد الشهوات في كثير من العلاقات .

من هذه الناحية تتداخل علاقات الأصدقاء المثقفين البورجوازيين فيما بينهم ، لتغدو علاقاتهم منخورة بأمراض الجنس ، وتبادل النساء المتهالكات الشبقات ، فنجد مريم الصفار ، مثلا ، تضاجع أصدقاء زوجها وليد وعامر وطارق وإبراهيم وآخرين كثيرين . وسوسن عبد الهادي الخجولة تبدو في النهاية وكأنها صاحبة تاريخ عريق في مضاجعة عامر ووليد وإبراهيم ؛ لتستقر أخيرا زوجة في حضن إبراهيم بعد وفاة زوجها . والرجال ، عموما ، يحبون أن يخلفوا بعضهم بعضا في النساء ، فكلهم

---

(1) نفسه ، ص 138 .

(2) نفسه ، ص 140 .

(3) نفسه ، ص 174 .

(4) نفسه ، ص 147-148 .

يشتهون أن يضاجعوا أو يتزوجوا نساء وليد ، لأنهن أصبحن شبقات مهووسات بالجنس ، بعد أن عاشرته ، فيمسي إبراهيم الحاج نوفل - كمثال - مغامرا مشابها لوليد في التلذذ بالأفكار والنساء المهاويس بالجنس .

***

مريم الصفار مثقفة تحمل درجة الماجستير في التاريخ ، وأستاذة جامعية ، في الخامسة والثلاثين من عمرها ، لها جمال خاص يجعلها شهية لكل من يراها ، شبقة في علاقاتها الجنسية المتعددة . وكانت علاقتها الأخيرة بوليد مسعود هي العشق الشبق الذي بدأ يعقد حياتها ، وخاصة بعد أن تركها ليتعلق بوصال رؤوف . جربت مريم الصفار الحب والجنس في بغداد وبيروت ، ثم تزوجت هشام الصفار الذي لم تقتنع به رجلا بين الرجال ، لكون الوظيفة علمته الانضباط ، والتفاهة ، فتأرجحت في بيته كقطعة من جمر عاطفة وخيالا وتحرقا للحياة ، لذلك خانته كل صباح مع رجال كثيرين ؛ لتؤكد لنفسها أنه لا يستطيع التحكم بها ، معتمدة على جمالها الجسدي وطلاقة لسانها ، و «الشبق الذي يود كل رجل أن يتصوره في معشوقته[1]» . وفي ضوء هذا التصور غدت واقعة كما تقول : «بين حجري رحى ؛ بين اندفاعاتي المهووسة ، وبين شقائي الزوجي[2]» .

يظهر صوت مريم الصفار الرئيس في مذكراتها المسكونة بدوامة الشهوة الجنسية المحتدمة التي لا تنطفئ ، وخاصة مع وليد الذي جعلها تعترف أخيرا أنه كان كافيا ورائعا في مغامراته الجنسية معها في بغداد وبيروت والقدس ، مما أغناها عن كل الرجال . فهي تقر أنها لم تكن تكتفي بزوج أو بعشيق ، وإنما تريد مجموعة من الرجال حتى غدت «امرأة مستباحة ، ولكن برضا ، ولمن تريده ، وما أكثر من تريدهم[3]» ، لتجدهم بعد ذلك مجتمعين في وليد مسعود الذي يمتلك قوة الكبش الجنسية . فهو الوحيد الذي ترك جسدها منتهكا مجرحا معذبا في اللذة ، فأصبحت «مهووسة به ، وعلى الأخص بطاقته الهائلة على الحب الجنس[4]» ، لذلك تضيع بعد

(1) نفسه ، ص 146 ، 149 .

(2) نفسه ، ص 209-210 ، 213 .

(3) نجم عبدالله كاظم : الرواية في العراق . . ، ص149 .

(4) البحث عن وليد مسعود ، ص 146 .

اختفائه ، ولا تقتنع بأية علاقة بعده ، كعلاقتها بطارق رؤوف الذي رآها في صورة «نار شهية يطيب الاحتراق بها[1]» ، ثم تتشكل في داخله عقدة الخوف ، وهو يتصور نفسه يحل مكان وليد بطريقة كاريكاتورية ، فيتوهم وجوده في بيتها عندما دخله معها في الساعة الثالثة ليلا ، ففر هاربا ، وكأن وليدا قد أمسى كابوسا يطارد الرجال الذين يتصلون بنسائه المهجورات .

ترك وليد مسعود قبيل اختفائه تسجيلا تحدث فيه عن عشيقته «شهد» ، فعدها أهم امرأة في حياته . وشهد هذه هي وصال رؤوف ، آنسة ، في الخامسة والعشرين من عمرها ، لها كل صفات الجسد المشتهى الذي يجعل عقل الرجل وليد مسعود وهو في حدود الخمسين من عمره ، يجد نفسه أخيرا مع امرأة جميلة لها الجسد الكامل المصبوب في عناد أمه وكبريائها ، لكنه جسد غير محرم ، لأنه جسد أخرى ، تعب وهو يبحث عنها حتى وجدها أخيرا عندما لاحقته واصطادته . وعن طريق علاقته بها بدأ يشعر بأن حياة المغامرة في أجساد النساء توقفت ، ولم تعد مجدية . ثم تتشكل علاقته بها في الرعب والموت وتدمير التوازن ، لأنها المرأة الجسد الأسطورة التي تبدأ الجنس في ريعان شبابها ، في حين يجد نفسه الرجل الجسد الأسطورة المتوقع أن ينهار تدريجيا بفعل اقترابه من الشيخوخة ، لذلك كان اختفاؤه ضروريا ؛ لأنه ناتج عن شعوره بالعجز بسبب علاقته بهذه المرأة تحديدا التي أخذت تسرق منه أمنه واستقراره ، وتدفع به إلى الجنون على المستويات كافة ، وخاصة على مستوى علاقته الجنسية الشبقة المرضية المتولدة من اللذة والرعب والموت ، يقول : «أجن وهي ترفع تنورتها أكثر فأكثر لتقنعني أن لها أجمل فخذين على ضفاف دجلة منذ أن أخفقت عشتار في إغراء كلكامش ، وأنا القرد المشعر في صدري صرخة الغابات الأولى تتصاعد إلى حنجرتي[2]» .

لا يظهر مع الجنس المثير سوى الحزن والاكتئاب والألم في حياة وليد مسعود ، وهو يتعامل مع روعة جسد هذه المرأة المتمردة التي تركب أفكاره كفارس شبق ، وتلكزها تجاه أهوائها . وكلما نضا عنها ثيابها ، يجد الحزن يترقرق على وجهها ونهديها وبطنها ، مما يؤكد على اغترابه ، خاصة أنه لم يعد يرى شيئا مفرحا ، مما يجعل من

(1) نفسه ، ص 148 .

(2) نفسه ، ص32 .

اختفائه انتحارا . . أو عودة إلى الوطن ، هربا من النساء كلهن . خاصة أن الطبيب النفسي طارق رؤوف يجعل صياد وليد هو داخله الشبق المعقد بعلاقاته النسوية المتعددة ، وهو داخل لف الحبال حول نفسه لينتحر في أية لحظة بسبب الخوف من فقدان قوة الكبش الجنسية أمام قوة جسد المرأة المتجددة .

وتعترف وصال في أوراقها التي تكتبها بمناسبة اختفائه أن وليد مسعود كالمعجزات التي سقطت من السماء في حجره ، وهي التي كانت تتصور قبل العلاقة بينهما أنه كلما تعلق بامرأة وتركها كانت هي نفسها التي تخطر بباله : «كومضة من ومضات المستحيل[1]» . ثم تصطاده في إحدى الحفلات على اعتبار أنه الضحية اللذيذة السهلة ، لتجد نفسها وهي معه كأنها فوق موجة ترفعها إلى علو شاهق ، فتتمسك به ، وتقطع الطريق على مريم الصفار عشيقته ، بل تشرب الخمر لأجله لأول مرة في حياتها مرتين ، فتشعر بأنها العذراء الوحيدة[2] التي تقدم نفسها لرجل مغامر مجرب بالنساء ، وأنه سيفضل جسدها العذري على جسد مريم الصفار التي تحاصره ، تقول : «كدت أقول لوليد : لم يمسني بشر ، عندما تحت مريم الصفار تسير نحونا مسرعة[3]» .

تطلب وصال رؤوف في بداية علاقتها بوليد مسعود ألا يعاملها طفلة ، وأن يتفحص جمالها ، وجسدها ، وكلماتها الشعرية الممتلئة بالحب والشهوة ، ثم تعلن له أنه الرجل الوحيد الذي حلمت به ، وعاشت في اغتراب جسدي تنتظره ، لتدميه عشقا ، وتحميه بمخالبها ، تقول له : «أرى حبا . . أرى عشقا صاعقا . . أرى وجهك تدميه القبلات . . أرى أناسا يغارون منك ، يحدون لك السفافيد ، ووصال تحميك من مخاليهم ، بأسنانها ، بمخالبها . .[4]» .

وفي منزله ، حيث يسكن وحيدا ، جرحت بأظافرها صدره ، جاعلة الجروح

---

(1) نفسه ، ص 253 .

(2) رغم إشارة وصال رؤوف إلى وجود بعض المغامرات العاطفية ، إلا أنها تبدو العذراء الوحيدة في الرواية ، وكأن هذه العذرية متعمدة من قبل جبرا مما يعني «أنها لم تلوث من الآخرين ، وعليه فإن حبها لوليد هو حب روحي جسدي» انظر نجم عبد الله كاظم : الرواية في العراق . . ، ص 149 .

(3) البحث عن وليد مسعود ، ص 257 .

(4) نفسه ، ص 265 .

عميقة حتى لا تُنسى ، إذ إن تجربتها معه اختلفت عن تجاربها الباردة المحدودة قبل لقائه ، فبينما شعرت مع الآخرين في علاقاتها العاطفية والجنسية ، حيث عذريتها مجازية ، أنها منفصلة عنهم غير مندمجة بهم ، تجد نفسها مع وليد قد حققت الاندماج والتداخل في جسده على الطريقة الأفلاطونية ؛ «الالتحام فيما بيننا لم يكن مجرد شهوة جسدية -مع أنه كان يشتهيني بعنف ، يذهلني كيف يستطيع الإبقاء عليه . إنما الذي كان بيننا هو شهوة الالتئام بعد الانفصام ، أو خوف الانفصام بعد أن تداخل النصفان ، واكتملا في واحد[1]» .

وتكشف أن وليدا علمها «كلمة الجسد» والتهابه الذي لم يترك شيئا من الفضيلة في الروح ، فأضحت تحبه حب المجانين ، أو حب العواهر . وما أن يخطبها أحدهم وتوافق بدافع منه ، حتى تفسخ خطبتها ، لأنها ترى جسدها لا ينسجم إلا مع وليد ، إلى حد أن حياتها غدت مقتلعة من جذورها ، ولا تروى إلا من مياهه التي تجعلها تهذي ، فيلتهمها جسدا ، ويميتها عشقا ، فتحيا من جديد . . لهذا تواصل حبه ، وتعشق وطنه الفلسطيني ، وقضيته ، وترفض نصائح محذريها من علاقتها المجنونة به ، كأن يصيبها الجنون المشابه لجنون زوجه ريمة أو عشيقته مريم الصفار .

وفي نهاية الرواية تنفي وصال رؤوف فكرة موته ، بعد أن تقصت أخباره من الفدائيين الذين أخبروها : أنه ربما تسلل إلى داخل فلسطين المحتلة محاربا باسم آخر ، لذلك ترحل من بغداد إلى بيروت ، وتلتحق بجبهة فدائية ، لتكون قريبة من أخباره ، على أمل أن تتسلل يوما ما إلى فلسطين ، فتلتقي به هناك في أحد الكهوف ، متعبدا متربصا كما كان يفعل في طفولته .

وبخصوص علاقة جنان الشامر بوليد مسعود ، فهي تجيء وسط علاقته بوصال رؤوف ، إذ عندما دفع وصال إلى أن توافق على الخطبة من شاب آخر ، رافضا إمكانية الزواج منها لفارق السن بينهما ، وجد جسد جنان الشامر الشبق ، هو الآخر ، جسدا متاحا أمامه ، ليغدو هذا الجسد وسيلته للتخلص من شهوته لوصال دون أية عواطف ، يقول في رسالة لوصال : «كانت جنان تستثار ، وأنا أدفع بها ، شامتا من نفسي ، نحو القمم من متعتها ، وأرقبها وهي تتلوى ، وتصرخ ، وأشمت أنا من نفسي ، من حقدي على ذاتي ، من سخفي بأنني لا أكتفي بهذا العشق ، لأنني من روعة الحياة كلها لا

---

(1) نفسه ، ص 266-267 .

أرضى إلا بك أنت[1]» .

أما جسد سوسن عبد الهادي الرسامة الشهية كفاكهة بجمال هادئ ، فهي صيد إبراهيم الحاج نوفل الذي يكتشف جسدها بعد أن تدفعه أخته ليكتب عن لوحاتها ، فيجد في جسدها الجمال الشبق الذي يدفع به إلى أن يتأجج شهوة ، فمثلت له الهوج الطاغي والفوضى التي تستخرج من داخله القرد النزق أو الكلب . ولأنه لم يحقق وجوده في جسدي ربة مسعود ومريم الصفار وغيرهما ، فإنه وجد جسد سوسن يمثل لوحاتها التواقة إلى التحرر ، من خلال البحث عن لذة الجنس ، لتتحول ساعات العشق بينهما إلى ساعات عنيفة جنسيا ، يسيطر فيها هو على نفسه ، وهي تجن وتتحطم بين يديه ، مجسدا في حواره معها ضرورة أن تجعل التجربة الجنسية تأكل لحمها لتفتح أمامها أبواب وعي عجيبة تتشكل في لوحاتها التي أصبحت مليئة بالشبق ودلالاته ، بعد العلاقة الجنسية بينهما . وما أن يتعمق إبراهيم في غزو جسد سوسن ، حتى يدرك أنه كان فاشلا في السياسة والاقتصاد والحياة ، وأنه كان غبيا مخدوعا حتى في علاقاته بالنساء اللواتي يجدهن أقل جمالا من سوسن ، يقول بعد مغامرة جنسية بينهما : «لو قتلتني سوسن ذلك اليوم ، لقلت لها اقتليني ثانية ، اقتليني ثلاث ورباع[2]» .

***

إن اللغة في هذه الرواية ثلاث لغات : لغة سيرية ، ولغة فكرية تأملية ، ولغة جسدية جنسية ، فالأولى هي لغة حياة وليد مسعود في صباه . واللغة الثانية التأملية هي لغة الثقافة . وتشكل اللغة الثالثة الجنسية لغة وليد مسعود ، وطارق رؤوف ، وإبراهيم الحاج نوفل ، ومريم الصفار ، ووصال رؤوف ، وهذه اللغة هي اللغة الرئيسة في بناء الرواية ، وفي بلورة شخصية المرأة الجسد في حياة وليد مسعود تحديدا ، ليغدو البطل الوحيد الذي «يحمل صفات الكائن الإلهي[3]» ، وبالتالي هو من يستأثر بأية دراسة نقدية تتناول هذه الرواية[4] . وقد شكلت علاقاته بمريم الصفار ووصال رؤوف

---

(1) نفسه ، ص 276-277 .

(2) نفسه ، ص 332 .

(3) عبد الرازق عيد : دلالة الرمز في الرواية الفلسطينية ، مجلة الكرمل ، ص54 .

(4) انظر على سبيل المثال حسام الخطيب : ظلال فلسطينية في التجربة الأدبية ، ص 241-247 .

وجنان الثامر البنية المؤسسة للغة الجنسية في الممارسات الشبقة الشهوانية التي تظهر أيضا في العلاقة بين إبراهيم الحاج نوفل وسوسن عبد الهادي ، وبين طارق رؤوف ومريم الصفار .

كأن الرجال في الرواية ، مصابون باللوثة نفسها التي عاشها وليد مسعود ، لأنهم صناعة ثقافتهم الغربية التي جعلتهم يضعون الجسد فوق أي اعتبار في علاقاتهم الجنسية ؛ بل هم «النموذج الغربي للتحرر ، والذي لا يعرف للحرية معنى سوى حرية الحب[1]» ، ليصعب عليهم أن يسلموا أمرهم لامرأة واحدة ، فلم يكن لامرأة ما أن تجعل وليد مسعود يكتفي بها ، لأنه «الطاقة المعجزة التي تطفو ولا تنطفئ[2]» . وهو عندما بدأ يشعر أن وصال رؤوف غدت تكفيه أو أكبر من طاقته هرب منها .

فالرجال ليسوا أكثر من «الأنذال الوسيمين الذين يغنمون الفلوس وشفاه النساء[3]» ، والنساء لسن أكثر من ضاجات بالفوضى والتمرد الجنسي ، فالواحدة منهن «جنية تمردت على ظلم سليمان ، وكسرت ختم الرصاص على قمقمه[4]» . والعشق لا يتجاوز كونه جسدا يتعرجاته الحسية المختلفة المشتعلة بالهوس والمضاجعة والعري والشبق والخيانة ، وتعددية العلاقات والانتهاك والعنف والافتراس ، والعقد ، والبغاء والهذيان ، والإثارة بالتفاصيل الجسدية الجنسية . والرجل الشهواني هو الذي يريد أن يضاجع النساء الجميلات كلهن ، والمرأة الفاكهة الجميلة الشبقة لا تشبع من رجل واحد . والعلاقات الجنسية الشاذة في إثاراتها المتعددة هي التي تجعل العلاقات الجنسية مشوهة بالخيانة والفضائح والشذوذ والمرض ، سواء أقبلنا هذا التفسير أم رفضناه ؛ لأن بنية السرد تجسد العلاقات العاطفية بين الجنسين في المحرم شرعا ، وفي الشاذ اجتماعيا ، وفي الفوضى الجنسية المرضية نفسيا ، وفي الاغتراب ثقافيا .

و «إذا كانت العلاقة في سياق الأمومة أو الزوجية تواصلا بين فرع وأصل أو بين رجل وامرأة في حيز القيام بواجب عائلي ، أو باحترام ما ، فإن العلاقة بين وليد والنساء العشيقات ، وخاصة مريم الصفار ، تمثل انعتاقا كاملا من شتى القيود وعودا

---

(1) فيحاء عبد الهادي : نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية ، ص 44 .

(2) نفسه ، ص40 .

(3) البحث عن وليد مسعود ، ص 26 .

(4) نفسه ، ص 217 .

إلى حقائق البدء وإلى مبادئ الحرية الأولى على وجه الخصوص[1]» ، وهذه العلاقات وغيرها هي التي خلقت رجلا شهوانيا ، يشعر «أن في أعماقه شيئا يرفض تسليمه لأية امرأة ، وحالما تبلغ العاطفة فيه نقطة الاحتدام ، يخشى على ذلك الذي في أعماقه من الاحتراق ، فيصد الحبيبة عن نفسه[2]» ؛ الأمر الذي يشير إلى تجربة عدم الولاء لامرأة واحدة في حياة بطل جبرا .

كما تصف الرواية امرأة تسعى من خلال شبقها المرضي إلى توليد انتهاك جسدها ملغية أية فاعلية أخرى لذاتها في حياتها ، فتبدو كأنها تعذب جسدها بالجنس والتجريح ، ومع ذلك كله تشعر ، دوما ، أنها ما زالت عذراء تشك بإمكانية مغامراتها الجنسية بين الحقيقة والوهم ، وإن كان عليها في النهاية أن تصدق الحقيقة لا الوهم ، تقول مريم الصفار عن علاقتها الجنسية مع وليد : «وجدت لذة في الإحساس بألم الجراح والخدش والرضوض التي في فخذي وقدمي . الألم يؤكد لي أن كل شيء فعلته ، وأفعله حقيقي ، وليس حلما[3]» .

واللافت في هذه الرواية قدرتها الكبيرة المتميزة على تجميع الخيوط المتشابكة وتنظيمها بعضها مع بعض ، لتخرج في كتابة سردية متميزة في تعددية الأصوات ، وفي غياب الفوضى عن تنظيم هذه التعددية هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإنه لا تكاد تخلو صفحة من صفحاتها (باستثناء اللوحات السيرية) من العشق في مستوياته الجنسية الفاضحة .

وهي رواية مسكونة بالرجل الدونجواني الشبق بمستوياته المختلفة ، ولا خلاف هنا بين وليد مسعود ، وإبراهيم الحاج نوفل ، وعامر عبد الحميد ، وطارق رؤوف ، وهشام الصفار ، إلا في المستويات الفاعلة جنسيا أو الحالمة به . كما أنها مسكونة بنوعية المرأة الجسد الجميلة الشبقة المتمردة ، بمستويات متعددة ، أيضا ، لا تميز بين مريم الصفار ، ووصال رؤوف ، وجنان الثامر ، وسوسن عبد الهادي ، وسعدية علوان ، فكلهن باحثات عن الرجل الدونجواني بصيغة جسدية متهورة شبقة ، لا عاطفية متوازنة ،

---

(1) مصطفى الكيلاني : وقائع الكتابة وأسئلتها في البحث عن وليد مسعود ، مجلة الآداب بيروت ، السنة 43 ، العدد 3 / 4 (مارس وأبريل) ، 1995 ، ص 73 .

(2) البحث عن وليد مسعود ، ص 340 .

(3) نفسه ، ص 229 .

تشبه إلى حد ما الطريقة المومسية في العلاقات الجنسية .

والفكرة التي تنقذ المؤلف من التقوقع في عالم الجنس والإثارة ، هي أنه يجعل بطله وليد مسعود يهرب من هذا العبث كله ، ربما ليناضل في وطنه ، باحثا عن حريته الحقيقية التي لا تجعله عبدا لشهواته ومغامراته في أجساد النساء اللواتي لن يزدنه إلا عذابا وضياعا . ومن خلال هذا التفسير تحقق الرواية توازنها وهدفها التعليمي التحريضي لوضع احتمال الثورة إيقاعا من إيقاعات الهروب عن مستنقع الجنس ، بل أكثر الإيقاعات احتمالا[1] ، وبالتالي تغدو العلاقة بالوطن علاقة طوباوية ضبابية .

ولعل موقف وصال رؤوف الذي تحول في نهاية الرواية إلى موقف ثوري بالانتماء إلى الثورة الفلسطينية ، وإن كان الهدف منه البحث عن وليد مسعود ، هو موقف ثقافي متقدم قياسا إلى موقف مريم الصفار التي صنفت نفسها مريضة جسديا ونفسيا ، تتعايش مع عقد علاقتها بوليد بطريقة مرضية ، تجعلها امرأة متقوقعة في الجسد رغم ثقافتها العالية .

ويبقى الاحتمال الكبير في أن وليد مسعود هرب أخيرا من وصال رؤوف ؛ لأنه لن يجد امرأة أفضل منها ، فهو قد التصق بها لأنها كانت شبه عذراء ، ولأن لها عناد أمه وكبرياؤها حيث يزاوج بين المرأة/الأم والمرأة/ الأرض «تلك المرأة التي يفضلها أخيرا ، حيث يهجر كل من عرفهن من النساء ، ويذهب إليها[2]» . وحتى لو كانت هذه المرأة هي الخيار الأخير ، فماذا بعد الجنس والحب ، لا بد من الزواج ، وبطل جبرا ، عموما ، لم ينته من علاقاته بعشيقاته إلى الزواج ، فعندما حدث هذا الزواج بين أمين وسمية في «صراخ في ليل طويل» كان فاشلا . من هنا يعد الهروب من المرأة ضرورة لا بد منها ، من وجهة نظر السارد ، وإذا لم يحدث الهروب فلا بد من نهاية ما ، كأن تهرب المرأة كما حدث مع «سراب عفان» في «يوميات سراب عفان» ، أو أن تلاقي حتفها كما حدث مع نجوى العامري ، بوصفها كبش الفداء بعد الفضيحة ، في «عالم بلا خرائط» ، أو أن يكون هناك أمل بالالتقاء بين العاشقين اللذين تفصل بينهما قيم طبقية وقبلية وعقائدية ، كما هو حال أبطال روايتي

---

(1) بعض قراء هذه الرواية عدوا وليد مسعود – وهذا تصور خاطئ ، غدا فدائيا ، ليظل «البديل الوحيد للبحث عن الوعي الجديد» مصطفى عبد الغني : الاتجاه القومي في الرواية العربية ، ص211 .

(2) فيحاء عبد الهادي : نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية ، ص157 .

«صيادون في شارع ضيق» و «السفينة» .

***

لا تختلف شخصية المرأة في رواية «صيادون في شارع ضيق» عن شخصيتها في «البحث عن وليد مسعود» ، ففيهما المرأة قيمة جسدية ، غير ثقافية ، في مدينة تعشش فيها التقاليد ، وتأكل أحشاءها القيم المشحونة بالجنس والأجساد على طريقة «ألف ليلة وليلة» . ويتشكل هيكل هذه الرواية من خلال الأنثى جسدا مومسا أو جسدا مغامرا أو جسدا نظيفا في ثلاثة مستويات رئيسة ، هي :

مستوى البغاء الذي ينتشر في المدينة مرضا خبيثا فاضحا ، بحيث يصعب أن نتصور وجود امرأة نظيفة تسير في شوارع المجتمع المنخور في لغة الرواية بالعهر الجسدي وانتهاك حرمات الطبقات الدنيا . فعلى طول الرواية نسمع ونشاهد قصصا وحكايات غريبة عن البغاء الذي ينخرط فيه الرجال بشراهة ، يمارسون الرذيلة على طريقة عنوان الرواية «صيادون في شارع ضيق» ، ثم يعودون إلى بيوتهم ، التي انطحنت بدورها في الخيانة .

بل إن المثقفين الذين يفترض أن يكونوا أكثر وعيا ونظافة ، نجدهم ينخرطون في مجتمع البغاء إلى درجة الابتذال ، فيعشق الشاعر حسين عبد الأمير البغي «سميحة» صاحبة أجمل جسد في بغداد ، ويعشق المثقف الجامعي ذو القيم البدوية «توفيق الخلف» البغي الأوروبية «أنيتا» النمساوية صاحبة أجمل فخذين ، ويضاجع عدنان طالب بغايا كثيرات ، لتصبح يده معجونة بأجسادهن ، ويضاجع «برايان برنت» البغايا الشرقيات العاريات في مواخير الفنادق والملاهي . وبهذا يغدو البغاء المظهر المميّز لجسد المرأة المسكون بالشبق والتجارة والفضائح .

و المستوى الثاني يمثل انحطاط القيم الأخلاقية في البيوت الإقطاعية البورجوازية ، بين نساء جائعات للجنس والدسائس وإنعاش قصص الحب والسحاق والقمار واصطياد الرجال ، هذا ما نجده في تصرفات زوجات عماد النفوي ، وأخيه عمر ، وأحمد الربيضي . . وقد استترت علاقاتهن وراء الكواليس لحرص هذه الطبقة على تغليف فضائحها ؛ إذ تمثل سلمى الربيضي امرأة شبقة لا تفوّت أية فرصة لممارسة الجنس ، بل تسعى إلى اصطياد الشباب من خلال حفلاتها الباذخة .

أما المستوى الثالث فهو مستوى المرأة العذراء التي تسجنها السلطة الأبوية ، فتمنعها عن حياة الاختلاط بين الرجال والنساء ، ويمثلها في الرواية «سلافة» بنت

عماد النفوي المسجونة في البيت إلى حد محاصرة أنفاسها ، بل يوظف أبوها «عبدا» لمراقبتها ، ويحضر لها المدرسين إلى البيت ؛ لأنه لا يريدها أن تختلط بالرجال ، ومع ذلك تنشأ علاقة محمومة بالقبلات بينها وبين جميل فران مدرسها الخاص .

في المستويات الثلاثة نجد المرأة جسدا شهيا شبقا قادرا على أن يمتص حقد الرجال الهاربين من ضياعهم ومعاناتهم السياسية والاجتماعية ، إذ الكل يهرب من واقعه إلى الخمر والجنس بوصفهما مهدئين يخففان من أزمات الفقر والاضطهاد السياسي والطبقي .

ويبدو أن انتهاء رواية «صيادون في شارع ضيق» بالسياق الترميزي الرابط بين الأرض(المدينة)والمرأة في ضرورة التحرر من السلطة الأبوية الفاسدة ، هو الذي جعل نهاية هذه الرواية مفتوحة لانتظار عالم آخر بديل يثور على العالم القديم ، وأن هذه النهاية ليست مختلفة عن النهاية التي حفلت بها «صراخ في ليل طويل» في البحث عن مدينة ثقافية جديدة تقوم على أنقاض المدينة القديمة الآثمة تحت قيود الإقطاع والبورجوازية . مع وجود فارق بين الروايتين ، وهو أن تحرر البطل من علاقاته بالمرأة الممثلة لهاتين السلطتين في «صراخ في ليل طويل» ، على اعتبار أن المرأة رمز للطبقة التي تنتمي إليها ، جعل «سمية» و «ركزان» أكثر تحررا وشجاعة من «سلافة» في هذه الرواية ، والتي قد تعد رمزا ثوريا للتمرد بالسلاح ضد الفساد والتخلف[1] عندما حملت السلاح لتقتل توفيق الخلف فيما لو تم زواجها منه ، لأنها تمثل في المجتمع مجازا جميلا للحي الذي يصادره الميت[2] ، من هنا غدت علاقتها بجميل فران بوصفها علاقة متمردة على القيود الاجتماعية التي استلبت إرادتها تكثيفا رمزيا لحركية الحياة نحو النصر[3] . إنما لو أنجزت رواية «صيادون في شارع ضيق» علاقة الزواج بين جميل وسلافة ضد رغبة الأب أو من يحل مكانه ، لما اختلف الأمر كثيرا عن سياق سمية في «صراخ في ليل طويل» ، وهنا يكمن السؤال : لماذا أوقع المؤلف بطله جميل فران في الخطأ نفسه الذي وقع فيه «أمين» قبل ذلك؟

إن العذاب الذي واجهه أمين ، هو العذاب نفسه الذي واجهه جميل ، والتماثل

---

(1) محمد عصفور : صيادون في شارع ضيق ، مجلة الآداب ، بيروت ، السنة22 ، ع6 ، 1974 ، ص 38 .

(2) القلق وتمجيد الحياة (دراسة فيصل دراج) ، ص26 .

(3) محمد كامل الخطيب : الرواية والواقع : دار الحداثة ، ط1 ، 1981 ، ص28 .

بين سمية وسلافة يكاد يكون متشابها من حيث الفكرة العامة .. فقد ثارت سمية على طبقتها ، وحاولت أن تعيش ظروف حياة البطل ، لكنها عادت إلى منبع دمارها الذي مارسته من خلال الجنس/ المومس . أما سلافة فستثور على طبقتها بعد عام من نهاية الرواية ، أي عندما تصبح في السن القانونية ، وحينها قد تعيش مع البطل حياة مشابهة لحياة سمية . ولعل بقاء الرواية مفتوحة من هذه الناحية ، يجعلنا ندرك أن الزواج بين جميل وسلافة معقد[1] طبقيا وعرقيا ودينيا (هي مسلمة وجميل مسيحي) .

وفي ضوء ذلك لا بد لجميل فران أن يهرب من سلافة كما هرب أمين من ارتباطه بنساء أفسدن عليه حريته الذاتية .. فمن المؤكد أن يحدث هذا الهروب لو تركت العلاقة بينه وبين سلافة تأخذ مجرى طبيعيا متحررا من القيود ، إذ ساهم سجن سلافة في دفعه إلى حبها ، وبالتالي محاولته تحريرها ، والإخلاص في تحمل العذاب من أجلها ، وبذلك يصبح الانتظار لعام آخر مثارا لتحولات ورؤى قد تخرّب العلاقة بينهما خاصة أن سلافة لم تثر فعليا على طبقتها . وهذا ما يشعر به جميل من غربة بعد أن يلتقي بها هاربة من أبيها لأول مرة منفردين ، فيقول : «نظرتها الضائعة التعبى جعلتني أحس بأنني غريب تماما في بيت غريب مع فتاة لا تزيد معرفتي بها عن معرفتي للأشباح(. .) وفكرت «ما هي علاقتي أنا بهذه الميلودراما المؤلمة» ؟ كلها كابوسية ، مزرية ، ومن هو شرير القصة على وجه التحديد ؟ لعل فيها من الأشرار أكثر مما ينبغي ، وليس أقلهم أنا ، العاشق الغادر ، وكلنا غرباء غير حقيقيين ، لا يمكن التوفيق بيننا[2]» . فهنا تكمن روح الاغتراب التي تجعل علاقة بطل جبرا بالمرأة علاقة اغترابية غير تواصلية نحو الاستقرار الدائم أو النهائي ، ربما بسبب اغتراب المؤلف نفسه .

***

تتشكل لغة رواية «السفينة» الممتلئة بالدلالات والعلاقات المتشابكة[3] من

---

(1) ظن فيصل دراج أن زواج سلافة وجميل أصبح واقعا ، وهذا غير صحيح كما أشرنا . القلق وتمجيد الحياة (دراسة فيصل دراج) ، ص 23 .

(2) صيادون في شارع ضيق ، ص223 .

(3) انظر قراءة مهمة عن لغة السفينة ، إبراهيم السعافين : الأقنعة والمرايا ، ص59-109 .

خلال الجنس وتعددية الجسد الأنثوي(الجسد العربي والجسد الغربي)في عالم الرجل العربي المثقف في رحلة ثقافية وجودية «بحثا عن أسطورة الحب لجعلها ممكنا[1]» ، مع ربط هذا الوعي العاطفي الجسدي الملح بحميمية العلاقة بين المرأة والأرض من زاوية الفاعلية الذكورية الجنسية ، حيث المشابهة بين جسدي الأرض والمرأة ، بوصفهما جسدين لا غنى عنهما ، مهما كانت نوعية الهروب منهما إلى الآخر الغربي الأكثر تحررا ، إذ لا بد من العودة أو الانتماء إليهما (المرأة والأرض)معا ، لأنهما غاية بطلي الرواية الرئيسين العراقي عصام السلمان ، والفلسطيني وديع عساف ، وفيما عدا ذلك تضيع بقية الشخصيات الذكورية ضياعا ترميزيا أو عبثيا!!وخاصة في فضاء الجنس الذي تطرحه الرواية «بشكل غير مسف ، بعيدا عن أي مباشرة ، أو سطحية أو إثارة[2]» ، وذلك لفلسفة الهدف النهائي من الكتابة السردية ، وهو هدف نبذ الهروب والوهم لصالح الانتماء إلى الأرض ، حيث «تبدأ الرحلة والكل متعلق بأوهامه ، وتنتهي وقد سقطت الأوهام[3]» ، وفي ذلك يبني جبرا جدلية التفاعل بين المرأة والأرض في الوعي الذكوري .

وقد لاحظنا كيف ربط جبرا بين جسدي سلافة والأرض في نهاية «صيادون في شارع ضيق» ، وهو هنا يؤكد على الفكرة نفسها بصورة أوضح من خلال تشابك العلاقات بين الرجال والنساء ، حيث نجد عدة أدوار عاطفية وجنسية تبدو أحيانا خطابية مفتعلة ، لكون الفئة الثقافية كثيرة السلبيات ، هاربة من واقعها إلى الجنس والخمر .

هرب المهندس العراقي عصام السلمان من بغداد بعد أن تزوجت عشيقته لمى عبد الغني فالح عبد الواحد ، وركب السفينة السياحية متجها إلى الغرب ، وما أن علمت عشيقته بهروبه حتى خدعت زوجها فأقنعته بالسفر على السفينة نفسها للتنزه ، وقد خدع هذا الزوج بدوره زوجه ، فدفع عشيقته الإيطالية المقيمة في بيروت «إميليا» إلى السفر معه بطريقة غير مكشوفة ، كما أقنعت إميليا صديقتها اللبنانية مها الحاج بالسفر معها ، فقامت هذه الأخيرة بإقناع حبيبها الفلسطيني المقيم

(1) عبد الرازق عيد : دلالة الرمز في الرواية الفلسطينية ، مجلة الكرمل ، ص45 .

(2) نصر عباس : الفن القصصي في فلسطين ، ص287 .

(3) علي الراعي : الرواية في الوطن العربي ، دار المستقبل العربي ، القاهرة ، ط1 ، 1991 ، ص225 .

بالكويت وديع عساف بالسفر على الرحلة ذاتها ، وما أن حضر هذا الأخير في الموعد المحدد حتى اعتذرت مها الحاج ، فاصطاد في طريقه الفرنسية «جاكلين» أول امرأة التقاها في صالة المسافرين ، فاتخذها عشيقة له ووسيلة لهروبه . وعندما سمع «محمود الراشد» بسفر إميليا ، حجز هو الآخر على هذه السفينة متوجها إلى فرنسا ، ممنيا نفسه الفوز بها ، لأنه يشتهيها .

وتتمظهر في هذه العلاقات كلها المرأة بجسدها لرجال هاربين منها ، ومن واقعهم المبتذل ، حيث «يشكل الماضي عبئا ثقيلا على كل الشخصيات رغم لحظات السعادة والهناء[1]» . وتشكل السفينة رمزا للهروب ، تحمل مثقفين ، هاربين لأسباب تعود إلى الاضطهادين الجنسي والسياسي تحديدا ، حيث لا فرق بينهما ، لأن الترابط بين هذين المتلازمين أساس بنية الاضطهاد في الشرق ، وهي الصورة الكابوسية التي لاحظناها بشكل واضح في «الغرف الأخرى» . وأيضا سنلاحظها في هذه الرواية من خلال شخصية عصام السلمان الهارب من الاضطهاد الجنسي ؛ لأنه لم يفز بحبيبته لمى ليشكل منها بحره وزورقه ومغامرته ، وهو في الوقت ذاته هارب من تركيبة سياسية اجتماعية عشائرية جعلت مسألة قتل أبيه لعم لمى لعنة تطارده كما طاردت أبيه من قبل .

ووديع عساف ، أيضا هارب ، من تناقضات مها وعدم إيجابيتها في اتخاذ قرار نهائي بشأن العلاقة بينهما ، وخاصة عدم موافقتها على الاستقرار في القدس ، وهو أيضا هارب من التركيبة السياسية والاقتصادية في عالم الشتات ، لأنه يتهم بكونه لا

---

(1) أحمد أبو مطر : الرواية في الأدب الفلسطيني ، ص220 .

يعمل من أجل وطنه المغتصب[1] .

ولم يكتف الدكتور فالح بالهروب من الحياة الشرقية بما فيها من أزمات وخيانات ، وإنما هرب من الحياة كلها عن طريق الانتحار الذي دفعه إلى القبر لأسباب كثيرة ، كان أهمها رقصة زوجه لمى ، وخيانتها له ، رغم أنه خانها .

وربما كان محمود الراشد هو النموذج الهارب تحديدا من القمع السياسي الذي جعل جسده خطوطا وبقعا معذبة ، وكان هروبه يرتكز على المغامرة في أجساد النساء ، رغم أن هروبه هذا لم ينجه من القمع الذي ما زال يلاحقه حتى في السفينة نفسها ، عندما لاحقه معذبه نمر العجمي متخفيا في لباس النادل اليوناني في طاقم السفينة : «شهرين كاملين . ستين يوما عذبني . بالكرباج . وعلقني بالمروحة . وحبسني في المرحاض . وسقاني بولي[2]» .

وليس أدل على الاضطهاد الجنسي ، وبالتالي على تمزق الحياة كلها من وجهة نظر وديع عساف ، من أن يتصور الرجل نفسه يعشق امرأتين ، واحدة سمراء والأخرى شقراء ، ويرى في كل منهما مثال الجمال الشهي ، يتنقل بينهما ، وهو يظن أن الواحدة لا تعرف بالأخرى ، وفي ساعة شيطانية يتصور أنهما تتحدان في غزل

---

(1) ليس صحيحا أن وديع عساف رمز للشعب الفلسطيني ، حتى وإن أراده جبرا كذلك ، كما ذهبت بعض الدراسات ، انظر نصر عباس : الفن القصصي في فلسطين ، ص45 ، صالح أبو أصبع : فلسطين في الرواية العربية ، ص236 ، أحمد أبو مطر : الرواية في الأدب الفلسطيني ، ص 226 . فهو كما أشرنا سابقا فلسطيني سوبر مان ، أو هو فنان رسول مصنوع من المعادن الشريف ، حسب تعبير فيصل دراج : صراخ في ليل طويل أو أصوات الرواية الذهنية ، مجلة الآداب ، ص62 . وهو المثقف الغني الفحل شبه الأسطوري من وجهة نظر محمد كامل الخطيب : الرواية والواقع ، ص 46-47 . ولعلي أتفق كثيرا مع عبد الرازق عيد الذي يعده رمزا فلسطينيا سلبيا ، يقول : «من الواضح أن هذا النموذج(وديع عساف)الذي يقدمه جبرا كرمز لماضي فلسطين ، إنما يمثل رمزا من رموز الماضي ، عند غسان كنفاني ، الذي يرى فيها سبب المأساة ، بل ربما كانت رؤية غسان ستدرجه في غطية «أبو الخيزران» الذي يريد أن يجمع المال ، ليعود فيستريح في الظل بعد أن كانت له مغامرات مثل وديع مع قوى الاحتلال عند اجتياح فلسطين «عبد الرازق عيد : دلالة الرمز في الرواية الفلسطينية ، الكرمل ، ص 50 .

(2) جبرا إبراهيم جبرا : السفينة ، دار الآداب ، بيروت ، ط4 ، 1990 ، ص136 .

غريب ، «هكذا نحن نتمزق . نتمزق باستمرار»[1] . وفي ضوء هذا التصور ، يغدو الحب/ الجنس الذي قد يعد عاملا مساعدا لتجاوز المكبوت في التعبير عن نوع من الاستقرار الفردي والجماعي[2] ، عاملا حاسما في توليد عدم الاستقرار والضياع الوجودي ، مما يعني البحث المستمر عن البديل والخلاص ، وهو البحث الذي شكل بنية الرواية المليئة بالرؤى والأفكار .

وإضافة إلى الحرمان الجنسي ، والحرمان السياسي ، فإن هناك حرمانا آخر يعاني منه على الأقل وديع عساف ، وهو «الحرمان الأرضي» على حد تعبير عصام السلمان ، فإن وديع عساف لا يكف عن الحديث عن أرضه ، لأنه محروم منها ، فيأمل أن يعود إلى فلسطين التي لم يكن نصفها الثاني قد أحتل بعد ، حيث تدور أحداث الرواية في حدود منتصف الستينيات ، لذلك يجيء حلمه المستقبلي مرتبطا بالعودة إلى الأرض ، على أن يتزوج مها ، فيجمع بين المرأة والأرض ، وينجب عشرة أولاد ، بل نجده يفسر عقدة عصام السلمان على أساس أنها عقدة أرض ، لا عقدة جنس ، فيقول له : «الأرض هي السر في حياتك . مع لمى أو بغير لمى . ستجرك الأرض عودة إليها من جديد مهما فعلت ، أينما ذهبت . لمى هي التراب ، الزرع الماء . إنها الأرض مهما تصورت ، مهما فشلت في الإمساك بها بيديك»[3] .

ولعل بنية هذه الرواية التي تدور في عالم البحر الاغترابي بعيدا عن الأرض بالنسبة للشخصيات ، تؤكد من بدايتها إلى نهايتها المفتوحة ، ومن خلال صوت وديع عساف الفلسطيني ، على أن الأرض(الوطن)هي المكان الوحيد الذي لا يجوز أن يهرب منه الإنسان ، لأنه الحقيقة الوحيدة الثابتة في حياة الانتماء ، والمرأة ليست في نهاية المطاف إلا لون الأرض الذي يعشق ، فإذا أراد عصام السلمان أن يعشق لمى فعليه أن يعشق أرضه أولا ، وإذا أراد وديع عساف أن يعشق مها فعليه أن يعشق أرضه أولا ، لأن العشق الحقيقي هو عشق الأرض ، الذي يجعل وديع عساف ينتقد منتقديه قائلا : «يقولون عني : انحطاطي ماكر ، يناقض نفسه ، بعيد القرش ، ما

---

(1) نفسه ، ص77-78 .

(2) انظر عمر المراكشي : البطل في الرواية الفلسطينية ، رسالة دكتوراة الدولة ، جامعة محمد الخامس ، 1989 ، ص 325 .

(3) السفينة ، ص84 .

عادت أرضه تعني له شيئا . كأنهم يريدونني أن أحمل حفنة من ترابها في كيس من ورق في جيبي دليلا على ألمي ، وأنا أحمل صخورها البركانية الزرقاء كلها في دمـــي[1]» .

وفي نهاية الرواية يلتقي العشاق بأرضهم ؛ لأنها مصيرهم الذي لا يمكن الهروب منه ، ومن هذه الناحية يصبح الفرق واضحا بين الارتباط بالأرض وجسد المرأة المتشابهين(أرض عصام وجسد لمى/ أرض وديع وجسد مها) ، وبين المغامرة في أجساد نساء أخريات غير منتميات إلى الأرض ، كالمغامرة في أجساد نساء الغرب(إميليا ، وجاكلين ، وموميسات نابولي ، ونساء إنجلترا . .) ، حيث تشكل العلاقة بهؤلاء النسوة الإيغال في البحر وعواصفه نحو الغربة في ظل الانقطاع عن الأرض ، مما يفضي إلى قمة الاغتراب والضياع .

وحتى فالح الذي فقد توازنه فأصبح يشك بكل شيء حوله ، بما فيه الشك بوجوده الوهمي ذاته ، فإن انتحاره يعبر عن الارتباط بالأرض ، فكأنه انتحر ليساعد عصام السلمان على العودة إلى بغداد مع لمى ، وهنا يعده وديع عساف : «أكبر عاشق في الدنيا ، عاشق ساخط ، ومصير العشاق فاجع دائما؟[2]» . لأنه بهذا الانتحار برهن على غضبه وتمرده على المجتمع ، عائدا في تابوت ليدفن في أرضه ، مؤكدا في عودته إلى الأرض على أنها حقيقة الوجود الوحيدة ، حيث أنهى مذكراته بقوله : «التراب . كل ما عدا التراب أكذوبة وراء أكذوبة[3]» ، وبالتالي لم يكن فالح المنتحر ، من وجهة نظر وديع عساف ، إلا صاحب مأساة في إطار الأرض التي وقع الفصام بينه وبينها : «شعر أنهم يضربون بالفؤوس في جذوره ، يضربون بإلحاح ، ووحشية ، وعتو ، فحنق ، وصاح ، وقاوم ، ورأى نفسه أخيرا كالجذع المقطوع ملقى على أرض آبائه وأجداده[4]» ، فكان انتحاره!!

لا تكتسب المرأة مهما كانت ثقافتها التي تجعلها فيلسوفة وطبيبة وفنانة أكثر من خيار الجسد/الجنس في حياة الرجل العربي ، وإن كان الفرق واضحا بين الجسد

---

(1) نفسه ، ص24 .

(2) نفسه ، ص237 .

(3) نفسه ، ص221 .

(4) نفسه ، ص225 .

الغربي الشهي غير الحميمي لانقطاعه عن الأرض العربية ، وبين الجسد العربي الشهي الحميمي المرتبط بأرضه والمتلون بلونها . والنساء ، عموما ، يتحركن بأجسادهن لا بثقافتهن ، نساء مهمشات ، سلبيات غير فاعلات في إنتاج وجود نسوي إنساني قوي يعتز بذاته ، وبثقافته العالية . وبالتالي جاءت هذه الرواية «غير ملتزمة بشروط الموضوعية[1]» ، في تفاعلها مع شخصية المرأة ، وكأن المرأة لا تتجاوز محط شهوة مجموعة المثقفين المأزومين ، حيث «الهرب ، النفي ، الوحدة ، الانتحار ، الاغتراب ، فلسطين ، قلق المثقف المعاصر ، وخصوصا المثقف العربي ، فتشكل هذه الموضوعات الرئيسة التي يستكشفها جبرا بمثل هذه البراعة الفائقة بنية الرواية التي تعدّ أكثر رواياته تألقا وإمتاعا من الناحية التقنية[2]» ، إلا أنها لم تدخل في حساباتها شخصية نسوية مهمومة بمصيرها الثقافي أو الإنساني أو الحياتي أو ما إلى ذلك ، فكانت المرأة موضوعا جنسيا بالدرجة الأولى .

مثلت النساء الأربع اللواتي شغلن الرواية(لمى عبد الغني العراقية ، ومها الحاج اللبنانية ، وإميليا الإيطالية ، وجاكلين الفرنسية) ، عالمين مختلفين ، هما : عالم المرأة الغربية التي تختزل إلى درجة كبيرة في المرأة الجسد لا غير على الأقل من وجهة نظر الرجل الشرقي ، للملك لم تكن إميليا وجاكلين إلا جسدين شهيين مدنسين بالجنس ، خاليين من العواطف على طريقة مومسات مجلة «فوغ» و «بغايا نابولي» . وعالم آخر هو عالم المرأة الشرقية الذي يتقد بالعواطف والجنس معا ، لما للمرأة العربية من حميمية الارتباط بالأرض ، كما ذكرنا .

ولو تفحصنا لغة الرواية لوجدنا الأوصاف الكثيرة التي ينظر فيها الرجل الشرقي إلى المرأة الغربية جسدا ، كما تنظر هذه المرأة إلى الرجل الشرقي في صور الرجل الفحل الذي يستطيع أن يخترق مسامات جسدها . وفي آراء وديع عساف ، وعصام السلمان ، وفالح عبد الواحد ، ومحمود الراشد . . ما يكشف عن رؤية الرجل الشرقي الذي يهرب إلى الجسد الغربي باعتباره جسدا جنسيا لا أكثر ولا أقل ، جسدا لا يصلح إلا للهروب ، لأنه جسد شيطاني كما تصوره عصام السلمان في إميليا ، وهو الذي غامر في سياق هذا الجسد كثيرا مع الإنجليزيات ، أو هو جسد وحش جميل

(1) إبراهيم السعافين ، الأقنعة والمرايا ، ص109 .

(2) روجر آلن : الرواية العربية ، ص 148-149 .

يأكل كثيرا ويبقى مشدودا ضامرا كما تصوره وديع عساف في جسد جاكلين وأجساد بغايا نابولي . . وهو جسد وهمي يلتهم الرجال كما يتصوره الأسباني فرنندو - المشدود إلى الشرق والمتشابه نفسيا مع محمود الراشد - في عالم مجلة «فوغ» ، أو هو جسد اللذات البعيد دوما الذي يحتاج إلى مغامرات السندباد كما أراده فالح عبد الواحد من خلال علاقته بإميليا .

في حين يختلف الأمر بخصوص المرأة الشرقية المغامرة جنسيا ، فهي فوق جسديتها ، تحب رجلا ويحبها ، لكنها تعيش واقعا أسريا يمنعها من إنتاج الحرية في حبها ، وكأن مسألة العذاب في العشق هي كينونة يعيشها الرجل العربي مع المرأة العربية ، ولا يعيشها مع المرأة الغربية الجسد الذي يمكن الحصول عليه بسهولة في أية لحظة في تصور السرد .

وفي كل الأحوال تبقى المرأة جسدا ، رغم أنها امرأة مثقفة ، إذ لا تصبح ثقافتها جزءا من جماليتها الجنسية ، فلمى ومها جامعيتان ، الأولى في الفلسفة ، والثانية في الطب ، ومع ذلك لا تؤثران في الرجال إلا من خلال جسديهما ، فأثرت فيهم رقصة لمى كثيرا : «كانت شيئا مستحيلا . آلهة تترنح ، بين الحلم والحقيقة ، أو جسدا شيطانيا لفظته الأمواج من قمقم قديم[1]» . فهي ليست سوى جسد شهي مولد لشبق الرجال ، وهذه الجسدية مبرر كاف لتسريع انتحار زوجها الذي يبدو أنه لم يعد قادرا على حفظ هذا الجسد بعيدا عن عيون الآخرين . ومها أيضا ليست أكثر من جسد مشابه للأرض سيحرثه وديع عساف لينتج أبناءه!!

وفي النهاية لا يسعنا إلا التأكيد على أن الرواية بمجملها تجسيد للمرأة الجسد ، وتغييب للمرأة بوصفها طاقة أخرى ذات قيم غير جسدية ، ولو تتبعنا لوحة صوت «إميليا فرنيزي» ، الصوت الأنثوي الوحيد الذي يعطى دورا بارزا في رواية الأحداث ، لوجدناها تنشغل بمسألة جسدها ، وخاصة محاولة استدعاء فالح إلى غرفتها لممارسة الجنس معه ، أو باتخاذها من عشق عصام طريقة لإثارة غيرة فالح ، لتبدو امرأة جريئة في المبادرة والمغامرة جسديا مع فالح ومع عصام ، مهددة فالحا - إذا بقي على إهماله لها - بأنها ستسعى إلى اصطياد الرجال الموجودين على ظهر السفينة واحدا واحدا .

ربما تستحق هذه الرواية أن تكون واحدة من الروايات العربية المهمة التي

(1) السفينة ، ص96 .

احتفلت كثيرا بمثلث الحقيقة ، كما يقول غالي شكري ، وهو مثلث «الجنس ، والسياسة ، والموت[1]» . إضافة إلى أنها «نموذج للرواية التي تخفي البعد الفكري ببراعة ، فتحيله إلى نوع من الحياة السرية التي تدور وراء قصة حب[2]» . والهروب كما لاحظنا عنصر رمزي ، فالهاربون كما يقول جبرا «يكتشفون أنهم لا يستطيعون الهرب ، أو أنهم يجب ألا يهربوا ، أو أن خلاصهم يكمن في العودة إلى أرضهم[3]» . والهاربون هم الذكور ، لا الإناث ، لذلك تعد هذه الرواية ذكورية في بنيتها وأهدافها الفكرية ، والنساء - كما لاحظنا - لسن أكثر من جسد مشابه للسفينة/ الهروب(إميليا وجاكلين) ، أو للأرض/ الانتماء(لمى ومها) في حياة الذكر!!

***

تفترض قراءة رواية «عالم بلا خرائط» المشتركة بين جبرا وعبد الرحمن منيف أن تفك الشراكة اللغوية بينهما ، لمعرفة الجانب اللغوي الخاص بجبرا ؛ لنتمكن من مقاربته في سياق إشكالية موضوع هذا البحث . ورغم معرفتنا مبدئيا أن جبرا كتب اللوحات الثلاث الأولى _ كما أخبرنا بذلك في إحدى الحوارات معه[4] _ المسكونة بالعلاقة الجسدية الشبقة ، فإن معنى ذلك أن تأثيره على بقية الرواية سيكون جليا في مجال العشق تحديدا . على أساس أن من يكتب بداية الرواية «سيبقيها أسيرة أجوائه ، و «سيضطر الآخر» لأن يجاريه ويمضي معه إلى آخر الشوط[5]» . من هنا سيطرت العلاقات الجنسية على حياة بطلي الرواية «علاء نجيب السلوم» و «نجوى محسن العامري» ، الجانب الخاص بجبرا ، كما يتضح من

---

(1) غالي شكري : غادة السمان بلا أجنحة ، ص93 .

(2) خالدة سعيد : حركية الإبداع ، ص224 .

(3) جبرا إبراهيم جبرا : الفن والحلم والفعل ، ص488- 489 .

(4) انظر : جهاد فاضل : أسئلة الرواية العربية (حوارات مع الروائيين العرب) ، ص100 .

(5) عبد الرحمن مجيد الربيعي : أصوات وخطوات ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1984 ، ص251 . وانظر أيضا قراءة مهمة لهذه الرواية : محسن جاسم الموسوي : الرواية العربية النشأة والتحول ، دار الآداب ، بيروت ، ط2 ، 1988 ، ص 269-289 . وكذلك : سامي سويدان : أبحاث في النص الروائي العربي ، ص 255-292 .

الفصل بين اللغتين[1] .

توقف جبرا بعد أن كتب اللوحات الثلاث الأولى ، وهو يظن أنه لم يعرف كيف يواصل أحداث روايته[2] ، كأنه أدرك بطريقة واعية أو غير واعية أنه يخوض في لعبته الروائية هذه عالمين غريبين مغتربين ، إلى حد ما من جهة الخصوصيات ، عن رواياته الأخرى ، فإذا كان في رواياته الأخرى قد خاض من خلال بطله تجربة العشق مع النساء المتزوجات بطريقة بالغة التستر ، فإنه في هذه الرواية يقدم البطل والبطلة لا يباليان بالفضيحة الاجتماعية ، فكانت علاقة علاء السلوم بنجوى العامري المتزوجة علاقة مفضوحة لمعارفهما في مدينة عمورية ، بل لزوجها خلدون ، وهذا هو العالم الغريب الأول الذي خاضته هذه الرواية . أما عالم الغرابة الآخر فهو عالم شبق العشق إلى حد الأسطرة ، خاصة أن الرواية تبدأ بثالوث الشبق «اللذة ، والألم ، والرعب» ، فكانت لذة الشهوة في الجنس المحرم تدفع بهما إلى دائرة الجنون والموت واللذة ، فلم يعد يعرف علاء السلوم بعد قتل عشيقته ، واعتقاله بتهمة قتلها ، إن كان فعلا قتلها أم توهم قتلها في لقائهما الجنسي السادي الأخير .

لذلك كانت إشكالية الرواية القائمة على العشق والجنس الفضائحي تدفع بالبطلين غير المباليين دوما بالآخرين ، إلى الانسحاب من بين معارفهما ليختليا ، ويمارسا الجنس بلذاته المتمثلة بالألم والرعب ، إلى درجة عشق الموت ، كما تمنته نجوى بيدي علاء الذي لم يكن قاتلا لها ، لكنه تصور نفسه يقتلها في أزمة توهج جنسي بينهما بناء على رغبتها . فكان صوت علاء الداخلي مفعما بالموت واللذة خلال اللقاء الجنسي : «أنا القاتل؟أنا المقتول . . المسبي . . الملعون . كنت أبحث عن اللذة ، وصلت ، ثملت ، جننت[3]» .

لعل الفضيحة مع «امرأة أطلقت ألسنة الناس في كل اتجاه[4]» ، تبرر القتل غسلا

---

(1) انظر : حسين المناصرة : رواية عالم بلا خرائط والكتابة الإبداعية المشتركة ، مجلة الأدبية ، الرياض ، السنة الثالثة ، العدد 24 ، يناير 1995 ، ص 40-42 .

(2) جهاد فاضل : أسئلة الرواية العربية ، ص100 .

(3) جبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف : عالم بلا خرائط ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط2 ، 1992 ، ص15 .

(4) نفسه ، ص67 .

للعار ، للمحافظة على سلامة البناء الاجتماعي كما حدث في رواية غسان كنفاني «الشيء الآخر من قتل ليلى الحايك» ؛ على اعتبار أن المرأة هي كبش الفداء في المعيار الاجتماعي الذي يجب دفنه بعد الفضيحة . ويبدو أن مثل هذا القتل يغدو أكثر مشروعية بعد أن تتحول نجوى بميراثها المالي الضخم إلى تحدي الرجال في صراعاتهم التجارية ، كما تحدتهم في انتهاك جسدها ، وهنا يصبح الموت لازمة لا بد منها ، خاصة أن علاء لم يقبل الوعظ بتجنب الفضيحة التي فاحت رائحتها في عمورية كلها ، على نحو أنها علاقة تدمر كل شيء ، لأنها غير عاقلة وضد الثقة وصحة العلاقات ، لتبدو مأساة الفضيحة موجبة للموت لأحدهما أو لكليهما . وحتى نجوى نفسها لم تعد تبالي بزوجها ، أو تبالي بالمجتمع كله ، خاصة عندما تتصرف مع علاء أمام الآخرين ، وكأنهما وحيدان في الكون ، دون أن تقدر أن زوجها الصامت المتسامح ليس عاجزا أو غافلا عن وضع حد بطريقة ما للعلاقة المجنونة .

كان إصرارهما(علاء ونجوى) على هذه العلاقة الفاضحة ناتجا عن علاقة تمرد على الأعراف الاجتماعية ، فيعترف علاء أنهما معا يعيشان جحيم التلذذ بتقولات الناس عنهما ، شاعرا في الوقت نفسه بالضياع أمام جسدها : «اللمسة من يدها تزعزعني ، هذه القاسية الماكرة ، العاشقة عشق الخبابيل ، الطاهرة طهر الملائكة ، الزنديقة زندقة الشياطين[1]» . لذلك عشق قتلها بطريقة لا شعورية ، حتى لم يعد يذكر قصة واحدة لقتلها ، بل كل ما يذكره رغبتها الباحثة عن الموت بين يديه برصاصة من مسدس تحمله ، بل تصور أنه قتلها من أجل حماية علاقته الجديدة التي أقامها مع الطالبة الجامعية «ميادة أمين» المرأة الجديدة العذراء التي دخلت حياته . لكن القتل ، كما يتضح في نهاية الرواية ، لم يكن بيده ، وإنما بيد رجلين هجما عليهما في لحظات عشقهما وخوفهما ، فقتلاها ، وتركاه معها مضروبا في غيبوبة ، فيغدو المتهم بقتلها .

هكذا كانت الإشكالية القائمة على العلاقة بين البطل والمرأة المتزوجة في سياقي الفضيحة ، والرغبة في الانتحار أو الموت في حالات الجنس والشبق هي مركزية اللوحات الثلاث الأولى التي كتبها جبرا يقينا ، وهذه اللوحات تصوغ حركية الرواية بعد ذلك في الدائرة نفسها التي انشغلت بها روايات جبرا ، لكن الكتابة هنا

(1) نفسه ، ص20 .

جاءت بطريقة مختلفة ، إذ أرادها جبرا أن تكون مشاركة بينه وبين عبد الرحمن منيف الذي انشغل بكتابة الجانب الآخر الخاص بتطور تاريخ أو تيه مدينة عمورية التقليدية الآثمة ، وتطور العلاقات المشوهة بين عشائرها المتصارعة ، كما عودنا على ذلك في رواياته الأخرى .

على أية حال ، قدم جبرا في رواياته الأربع السالفة استنساخ الفكرة نفسها التي تكررت في رواياته كلها ، وهي فكرة البطل المغامر في أجساد النساء في سياقي الجسد الشهواني الشبق ، جسد زوجة الآخر التي تخون زوجها ، وكان هذا الجسد باعثا على لذة المغامرة الجنسية الشبقة ، ثم في النهاية يشكل هذا الجسد عبئا يحاول البطل التخلص منه ، فيغامر في الجسد الآخر البديل ، جسد الأنثى الصغيرة السن العذراء أو شبه العذراء غير المغامرة . وهذا الجسد هو السياق الثاني الذي تصبح المغامرة معه أكثر «طزاجة» ، وأكثر أمانا وبعدا عن الفضيحة الاجتماعية .

كانت سلمى الرييضي ، ومريم الصفار ، ونجوى العامري ، وإميليا .. نماذج نسوية شبقة واضحة النمطية في مواجهة الجسد الأصغر : جسد سلافة النفوي ، ووصال رؤوف ، وميادة أمين ، ومها الحاج .. وفي المقابل كان الأبطال الذكور(جميل فران ، ووليد مسعود ، وعلاء نجيب ، ووديع عساف) متشابهين في طريقة التعامل مع الثنائية النسوية السابقة .

ولم يترك جبرا رواياته دون مغزى ، إذ يبقى مغزى ارتباط البطل بأرضه ، أو ببحثه عن مدينة جديدة ، هو الغاية التي يسعى إليها ، وتتعمق من خلالها الرؤية الفكرية العامة للعالم الموضوعي!فكانت هذه الرؤية طوباوية ، لم تستطع تغطية حقيقة انشغال الروايات بالجنس الذي محوره جمال جسد المرأة في شكل من أشكال الإثارة والعنف .

ثالثا : نموذج الأنثى المثقفة الفاعلة :

رغم كون النساء في روايات جبرا متعلمات مثقفات ، إلا أنهن محكومات برغباتهن الجنسية التي طمست وعيهن الثقافي ، ودفعتهن إلى «التمرد العشوائي ، والاندفاع نحو التجربة الحسية حتى الملل أو السقوط في الكوابيس[1]» . لكن «سراب

(1) نازك الأعرجي : البيان الروائي الأخير ، «يوميات سراب عفان» ، مجلة الآداب ، ص51– 52 .

عفان» بطلة رواية «يوميات سراب عفان» تبدو شخصية فاعلة ثقافيا، ومتوازنة في إقامة العلاقة العاطفية والجنسية مع «نائل عمران» شريكها في بطولة الرواية، فهي أخضعت عواطفها لإرادتها، تحقيقا لإنسانيتها وحريتها، واستقلالها مثقفة ثورية تدرك خصوصيتها في حياة حرة غير تابعة للذكر!!

استطاع جبرا في روايته هذه أن «يغوص عميقا في استبطان مشاعر الأنثى المتمردة التي تحيل تمردها إلى قوة بناءة، بدلا من أن تبقى ضحية قوة تدميرية، تعصف بها ومن حولها[1]»، وقد أنتج بعض التصرفات الثقافية المتقدمة نسبيا لدى بعض بطلاته في رواياته السابقة، مثل: تمرد كل من «ركزان» على تاريخ أسرتها الإقطاعية، و«سميّة» على قيود أهلها في «صراخ في ليل طويل»، وانتماء وصال رؤوف في «البحث عن وليد مسعود» للمقاومة الفلسطينية، كما كان لسلافة في «صيادون في شارع ضيق» بعض الأفكار الثقافية التي دفعتها إلى ممارسة جرأة التحرر.

تقدم «يوميات سراب عفان» علاقة عشق محمومة بين سراب عفان ونائل عمران أو بين الفنانة الشابة الجميلة والفنان العجوز، فتتشكل بنية الرواية في أربعة أصوات متساوية المساحة تقريبا، لكل منهما صوتان بالتبادل، وتكتب الرواية بطريقتي الكتابة/التخيل، والكتابة/الواقع، لكون البطلين مؤلفين روائيين. «وفي النتيجة تتداخل العناصر الفنية في الرواية، وتشكل نسقا يزاوج بين الخيال والواقع، ويجعل الواحد مرآة للآخر بتلقائية مريحة ومؤثرة، توصل القارئ إلى مرحلة لا يهمه فيها الفصل بين الاثنين أو التعرف على كل واحد على حدة[2]»، وتتحرك سراب عفان في كتابة مذكراتها باسمي «سراب عفان» و«رندة الجوزي»، فتجسد حركية المرأة المثقفة المتأملة المتحكمة بذاتها وعلاقاتها العاطفية والجنسية، مما ينتج عنها وعي المرأة الحرة، ومنظورها الخاص، دون أن يتخلى جبرا في روايته هذه عن النمطية الجسدية الشبقة الشهوانية كما عودنا عليها في رواياته الأخرى، وإن كان ميله هنا إلى الروحانيات الجسدية بدا أكثر وضوحا. كما برز صوت المرأة الساعي إلى الاختلاف من خلال تفعيل الثقافي على حساب الجسدي، في مقابل ثبوت صوت

(1) القلق وتمجيد الحياة (دراسة باهرة محمد)، ص 220-221.

(2) نفسه (دراسة محمد شاهين)، ص 98.

الرجل الذي يرى المرأة جسدا جميلا أولا وأخيرا ؛ لأن غايته عشق جسدها لا ثقافتها . وبإمكاننا اعتبار صوت سراب عفان - من الناحية الرمزية - هو الصوت الداخلي الكامن في نفس نائل عمران ، وبالتالي قد تفسر شخصية سراب بوصفها تعبيرا عن النقد الذاتي لدى جبرا نفسه[1] ؛ أي منتقدا رواياته السابقة على هذه الرواية .

***

تبدأ الرواية بمحاولة «سراب عفان» عن طريق بطلة مذكراتها أو ذاتها الأخرى «رندة الجوزي» تجسيد أزمتها بوصفها فتاة عصرية جامعية عاملة ، في السادسة والعشرين من عمرها ، تعيش قيود الحصار داخل عالم يتشكل من الظلام والبؤس والتوق والظلم والهوس والعشق ونحر الذات . . . فهي تنتظم في أسرة مكونة من والديها وأختها ، حيث الأب يحبها ويخافها ويخاف عليها ، وقد سماها سراب ، وكان بوده لو سماها «ريا» بعد أن غدا يروي بها حياته ، وهنا تتساءل بسخرية : «لماذا كان علي أن أولد لأروي ظمأ شخص آخر ، حتى ولو كان أبي؟ وهل ارتوى بي فعلا ، كما يزعم؟[2]» فالأب قذف بها إلى العالم ، لتدخل البلقع الصحراوي ، المليء بالمرايا السرابية التي تجبرها على أن تعيش بين أناس تصفهم بقولها : «كأنني لست منهم ، أسمعهم ولا أفهمهم ، أكلمهم ولا يفهمونني ، والحركة بينهم أشبه بالسير في الوحل اللزج إلى ما لانهاية . كيف الخلاص إذن؟[3]» ، من هنا نجدها دائبة البحث في بداية الرواية عن خلاصها من حالة الاغتراب الشديدة جسديا ونفسيا .

تبحث عن مهرب من نظام حياتها الروتيني إلى الحرية الذاتية مهما يكن شكلها ، وبالذات عن طريق العشق الذي تعده الخيار المنقذ الوحيد المطروح أمامها ، بعد فشل زواجها الأول الذي لم يدم أكثر من سبعة أشهر قبل ثلاث سنوات . وتريد لحياتها أن تغرق في العشق ، «سأكون أكبر عاشقة في الدنيا ، حالما تتاح لي الفرصة ؛ ولكن أين الطوفان الذي سألقي بنفسي في خضمه ، في صحرائي اليومية

(1) انظر : مصطفى عبد الغني : نقد الذات في الرواية الفلسطينية ، ص 63 .

(2) جبرا إبراهيم جبرا : يوميات سراب عفان ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1992 ، ص27 .

(3) نفسه ، ص11 .

العتيـــدة؟[1]» وهي في هذا التصور لا تختلف كثيرا عن بطلات جبرا .

أين هو العاشق المعشوق؟تبحث عنه بين الرجال من حولها ، فلا تقتنع بهم لأنها ليست كالفتيات العاديات اللواتي يقبلن بأي رجل يصطدم بهن . إنها تريد رجلا مختلفا حتى لو اخترعته : «أريد وجها لا أعرفه ، حتما . أريد صوتا يبعث الرعشة في جسدي عند أول كلمة يطلقها . علي أن أخترعه!علي أن أوجد من العدم الرجل الذي أحب . ولكن من العدم لا ينتج سوى العدم ، إلا على يد الله . ومن أنا لأحاول تقليد ربي؟[2]» . ومعنى هذا أن الرجل يجب أن يكون من واقعها ، ولكن بشروط مختلفة ، وهذه هي بداية الوعي النسوي الثقافي بعلاقة عاطفية مختلفة . تطلب من «ربة خيالاتها» أن تدفع بها إلى خوض تجربة عشق يتحقق فيها كل شيء تتمناه ، إلى حد المطالبة بالمطلق الصوفي ، وإلا فلا تريد عشقا عاديا ، كما إنها تسعى إلى أن تخوض إلى جانب العشق ، وهنا اختلافها أيضا عن نساء جبرا ، تجربة نضالية وطنية إنسانية لا تقل مغامرة عن تجربة العشق ؛ «عاشقة ، مجنونة بعشقها . ولسوف تكون أيضا مقاتلة شجاعة من أجل الوطن ، وفي سبيل الحرية ، ولسوف تحب البشرية ، وتضمد جراح الإنسان في كل مكان[3]» .

فالعشق كما يتضح هو وسيلة للهروب من المجتمع ، وفي الوقت نفسه الوسيلة الرئيسة لإنقاذ الذات الضائعة ، والهدف أن تحقق هذه الأنثى المختلفة كل ما تريده خارقة الحواجز كلها ، بعشق إيجابي ، غير شبقي أو شهواني جسدي ، بعشق تريده أن يجسد كل عقلها وثقافتها وحياتها وجسدها ، لأنها تريد أن تكافح في حياتها من أجل الوطن ، والحرية ، والإنسانية ، وكأنها بهذه الثنائية العاطفية والإنسانية تسعى إلى خلق توازنها الداخلي أولا وأخيرا بطريقة ثقافية واعية ، مكونة ذاتها الجديدة من عدة نساء أو علامات اجتمعن ليولدن هذه المرأة المثال ، وهن رندة الجوزي (الذات المتخيلة) المتزنة ، وسهام (زوجة نائل عمران المتوفاة) رمز المثال ، ورشأ منصور(الفيلسوفة الجميلة) الشبقة ، ومنى عيساوي(الكاتبة العاشقة بجنون) الجريئة ، وسلوى علي عبد الرحمن(المناضلة ابنة المخيم الفلسطيني) ، وهي بالتالي حلم نائل

---

(1) نفسه ، ص27 .

(2) نفسه ، ص13 .

(3) نفسه ، ص15 .

عمران عن ذاته ، إذ «يستحيل كل من نائل وسراب إلى صوت الفكرة أو الرؤية التي تجتاح الرواية وتكاد تخنق حركتها تماما[1]» ، فنجد البطلة (سراب) مسكونة بأفكار الحب والجنس والإنسانية ، حريصة على أن تكون المتحكمة بالرجل في علاقاتها به ؛ «احذري القفصيه أنت أولا[2]» . ومن خلال هذا الوعي الثقافي الجديد ، تصبح هذه المرأة أكثر ثقافة وحكمة من مثيلاتها في روايات جبرا الأخرى ، لكونها تأخذ دور «القط» المثقف في العلاقة بين الذكورة والأنوثة .

تبدو الحركية الثقافية التي ستمارسها هذه البطلة متكئة على الخروج من شرنقة كينونتها النسوية المبتذلة التي قررها المجتمع الذكوري لتكون راوية لظمأ رجل ، كما أنها ستحقق إلغاء سرابيتها في الحياة من خلال أن تلقي بنفسها في طوفان العشق مع رجل لا تريده أن يكون سجانها وممتهنها بقيود الجسد ، لتضيع في لعبته الذهنية السردية ، على اعتبار أن هذا الرجل روائي تخيّلي ضليع في علاقاته بالنساء من الناحية التمثيلية ، علما بأن واقعه الحقيقي : «لم تعشقه امرأة[3]» .

***

لا يهتم الروائي نائل عمران بسراب الذكية ، أو المثقفة ، أو الفنانة ، أو الشاعرة ، أو أية مزية أخرى غير مزية جمالها الجسدي . أما هي فتريد أن تتحرر من الجسدية ؛ لإعلاء قيم الذات ، والمعرفة ، والفعل ، والمواجهة ، والعشق .. والبحث عن إجابات لأسئلتها الثقافية ، من هنا سعت إلى إسدال الستار على جمالها ، دون اتخاذ موقف سلبي من العشق بصياغاته الجسدية .

ثم تتخوف سراب عفان من دخول العنصر الثالث المشكل لثلاثية العلاقات المتصارعة في روايات نائل عمران ، وذلك عندما تجد نفسها امرأة ثانية أو ثالثة فأكثر في حياته ، فما الذي يمنع أن تكون «تالة» الجميلة الأنيقة السيدة الثرية ، في الأربعين من عمرها ، وزوجة رئيسها في العمل شريف الترك ، إحدى عشيقاته ، وهو الذي يهديها كتبه ، فلا تقرأها ، ربما لأنها تعرف كيف يفكر صاحبها من خلال اللقاءات الجنسية بينهما . فهو من الرجال الذين لا يفرقون بين سراب ورندة وتالة ؛ لأن النساء

(1) إبراهيم السعافين : الأقنعة والمرايا ، ص178 .

(2) يوميات سراب عفان ، ص24-25 .

(3) نفسه ، ص33 .

عنده مجرد أجساد متشابهة تثير الذهن والخيال ، لتبدو العلاقة بين النساء والرجال في روايات نائل عمران - كما نراها - ذات بنية رباعية ، ولا مانع أن تكون خماسية فأكثر ، وهي : الزوج ، والزوجة ، والعشيق ، وعاشقة (أو عاشقات) العشيق ، لتصبح اللعبة : «الزوج يغيظ زوجته ، حين يكتشف أنها تحب صديقه ، فيكشف لها أنه يحب فتاة شابة في نصف عمرها . لا تهتم الزوجة بالطبع ، لأن لها عشيقها ، وإذا بها تكتشف أن الفتاة الشابة تعشق عشيقها هي . . وخذ مشاكل! قد تبلغ حد القتل![1]» وفي هذا التوصيف يمارس جبرا السخرية من بنية السرد في رواياته ، وكأنه بذلك ينتقد وضع المرأة الثقافي الهامشي الذي ساد لديه .

تندفع سراب عفان في مذكراتها من خلال التخييل أو التمثيل إلى سرير نائل عمران ، فتبقى على صدره أكثر من ساعتين ، لا تدري إن كانت عاشت معه علاقة عشق بطريقة بطلتها رندة الجوزي العاقلة ، المتزنة ، المنطقية ، أم بطريقة سراب الرافضة للعقل والاتزان والمنطق في العشق ، وتصل في النهاية إلى أنها تشعر بأن نائل عمران أطلق فيها الاثنتين معا ، مع كونها الأقوى منه ؛ لأنها تتخيل وتكتب : «أنا التي أتحرك وأتكلم ، وما نائل إلا «رجل القش» الذي يمكنني من الحركة والكلام . ولم لا؟إنها قصتي أنا . لو كان كاتبها نائل لكان هو الأشطر والأذكى ، ولكنت أنا «امرأة القش» . . . فلأنعم بسطوتي ، ما دام القلم في يدي[2]» . هذه اللغة تشكل موقفا ثقافيا يجسد حركية امرأة ثائرة ترفض أن تصير فأرة في زقاق الحرم ينفث فيها الرجل آلامه وشهواته وهروبه . وبذلك قدم جبرا المرأة مستقلة متوازنة مثقفة جميلة ؛ تبني تخيلاتها عن علاقة جديدة تكون هي سيدتها ، هادمة الطريقة النمطية التي رسم بها نائل عمران العلاقات بين أبطال رواياته الست السابقة . فالمرأة في هذه الرواية لا تحتفل بجسدها قدر احتفالها بروحها ووعيها وثقافتها ، ونضالها وحريتها المطلقة ، وكأنها هي التي انقلبت لتصبح البطل الرجل ، والرجل الآخر(نائل عمران)هو الجسد الذي لا مانع أن تلغي المرأة فاعليته الثقافية إن حاول أن يجسد المرأة على طريقته التقليدية ، بل هي على استعداد أن تطلقه حرا متزنا إن تعامل معها بهذا المقياس ، كما تريد لنفسها أن تكون حرة هاربة من قيود التجسيد والتبعية التي تجعل الرجل هو

(1) نفسه ، ص56-57 .

(2) نفسه ، ص72 .

الفائز والأكثر ثقافة في الصراع بين ثقافة المرأة وثقافة الرجل المتصارعتين نسبيا بسبب هيمنة الذكورة على الأنوثة في وعي التكوين الثقافي التاريخي الممتلئ بثقافة الرجل/الروح تجاه دونية المرأة/الجسد .

***

يتحدث نائل عمران عن علاقاته بالنساء ، هذا الجانب الذي يعد أهم جوانب حياته ، لأنها كينونته التي لا يستطيع العيش بدونها ، ليبدو تاريخ حياته حافلا بأجسادهن : «في أيام شبابك أثمت مع فتيات عذارى ، ثم هجرتهن أو هجرنك لكل مستطرق قادم . منهن من تزوجت وأنجبت ونسيتك ، ومنهن من لم تتزوج وبقيت تلاحق ظلال أهوائها إلى أن ذبلت وهرمت ، ومنهن من عاشت ولا عيش الأميرات ، وتحاول كل يوم أن تخلص جسدها من ذكراك ، وتخفق[1]» . وكأنه هنا صورة دونجوانية آثمة ، ملونه بمصائر تسوية مختلفة ، لكنه الآن في سن الخامسة والخمسين يعيش حالة عزوف عن النساء ، سببها موت زوجه «سهام» وهي في السادسة والثلاثين من عمرها ، مما سبب انعزاله ، يعيش معها كوابيس طيفها ، متمسكا بآثارها الباقية في بيته كما كانت قبل موتها ، راسما لها صورة بيدي أحد أصدقائه ، وناحتا لرأسها تمثالا بيدي آخر . وفي أوقات كثيرة يقبض على نفسه متلبسا بجنون صقيع الخدين والشفتين في التمثال محاولا بشفتيه اللاهبتين إشاعة شيء من الحرارة فيه ، كما أنه يحلم كثيرا بطيفها : «طيف ما ، علي أن أمسك به وأجعله يتجسد ، لأستكنه حقيقته . أردت أن أغرز أظافري في ذراعيه ، وأدفن فمي في شعره . أردت أن أراه يتجسد كل يوم في شكل جديد[2]» .

وإضافة إلى العذارى الكثيرات ، وإلى سهام ، فإن نائل عمران يحدثنا عن امرأتين أخريين في حياته ، إحداهما «نائلة» صديقة زوجه سهام ، حيث كانت بينهما علاقة جنسية قبل زواجه من سهام ، ثم طيرها ليتزوج صديقة عمرها سهام ، ولتتزوج هي بدورها هشام الترك ، ومع ذلك بقيت تحوم حوله محاولة أن تغزوه في أية لحظة . والأخرى هي «رشا منصور» الطالبة الفلسطينية التي تعرف إليها في بيروت قبل عشر سنوات عندما كانت تكتب رسالة ماجستير باللغة الإنجليزية عن «جلال الدين

---

(1) نفسه ، ص84 .

(2) نفسه ، ص ٣٨ .

الرومي والقديسة تيريزا» ، كانت فتاة في الحادية والعشرين ، أحبته وهو في الخامسة والأربعين ، فجاء حبها له كالصاعقة أسقطته من أول إغراء ، وهو الذي قرر ألا يخون زوجه «سهام» ، حيث مر على زواجهما سبع سنوات دون أن يتسلل إليه ما يفسده يوما واحدا ، لكنه عشق رشأ ، فوجد فيها دافعا زاد حبه لسهام ، وأخيرا ها هي «سراب عفان» تخرج إليه ، في السادسة والعشرين من عمرها ، تحبه ، وتعشقه ، وهو اليائس ، عاشق أطياف النساء في لياليه الداكنة .

يؤكد على أن سراب جاءته عاقلة مجنونة ، بشعرها المشدود إلى مؤخرة رأسها ، وبشفتيها الريانتين ، وباسمها الغريب ، ثم بقراءتها كل رواياته ، متمنيا أن تكون العلاقة بينهما ليست مجرد التعارف ، بعد أن رأى جمالها الباهر ، فخاف أن تكون طيفا أو سرابا ، أو فتاة مدللة تريد أن تعبث برجل يكبرها كثيرا . إلا أنه عد جمالها ، وتمردها أبرز ما يدفعه إلى عشقها والبحث عن طريقة لامتلاك جسدها في فراشه بهالة من العشق الصوفي المعذب ، مع شبق وشهوة مدمرة فيها ، لكون الجسد ، من وجهة نظره ، قيمة الوجود العليا ؛ على اعتبار أن الظلام/الروح يحتاج إلى النور/الجسد المتمثل في المرأة ، وبالتالي تبدو المرأة في تفاعلها معه كيانا غير ثقافي . فهو بعد أن رأى سراب تخيل أول ما تخيل جسدها الباهر بجماله الذي سيكون النور المضيء لحياته : «أيمكن أن أعود فأعرف نشوة الدرويش في دورانه الراقص ؟أهي لمسة يدها؟أهي ألوان عينيها؟أهي ضحكة أسنانها ؟هذه عابثة شهية انبثقت بين البارحة والليلة من العدم . وفي شعرها المنسرح تهاويل شيطانية[1]» . وليس في هذه الصور سوى تهاويل العلاقة بالجسد التي تجعل الرواية مسكونة بصوت نائل عمران الشهواني العاشق لجمالها الجسدي ، والراغب في احتوائها بين يديه .

***

يبحث صوت سراب عفان عن العشق والترابط العاطفي الصوفي ، فتدخل الرواية من خلال صوتها في تفاصيل حوارية الأفكار الإنسانية والثقافية والعلاقات العاطفية ، لتصبح علاقتها بنائل محمومة بالكلمات العاشقة وإحساسات الجسد ، مع بقائها ، امرأة مختلفة ، تهاب الدخول في الحلقة الأخيرة من العشق ، وهي حلقة الجنس الذي يبقى مبهما لا ندرك إن كان قد حدث فعلا بينهما أم لم يحدث بسبب

(1) نفسه ، ص120 .

صوفية الحب، أو بسبب التخوف من الإثم من جهة سراب فقط، وليس من جهة نائل المجرب الخبير في العلاقات الجنسية، لذلك تبقى مسألة الدخول في العلاقة الأخيرة الجنسية مسألة ثقافية ممزقة لنفسية سراب، وهي تعبر عن هذه الإشكالية الممزقة لها بقولها: «فأنا بين كوني امرأة تغوي وتغرى، ولكنها تهاب الدخول في الحلقة الأخيرة، وبين كوني امرأة تريد الحب حتى آخر قطرة فيه أتمزق، إذ أعرف تماما أن ما ينتظرني من شعور بالإثم سيعذبني على نحو لا أستطيع التكهن به[1]».

وهذا التخوف ناتج أيضا عن قلة أسلحتها؛ فهي امرأة لا تملك سوى أسلحة أخيلتها الجامحة، في مقابل رجل يملك كل الأسلحة التي تجعلها مصابة بالرعب، والنشوة، والرغبة، وفي الوقت نفسه تخاف منه أن يشكلها أو يعيد تشكيلها بطريقته الجسدية التقليدية، فلا تعود تعرف حقيقتها إلا من خلاله، وهي التي قررت أن تتحرر من كل القيود الذكورية الجسدية، مؤكدة على ضرورة أن تمسك اللعبة معه بيدها، في حالة توازن تصر عليها، محجمة عن مرافقته إلى بيته، بسبب تخوفها من الوقوع في إثم الحلقة الأخيرة، دون أن يمنعها هذا من أن تلتذ بأية علاقة أخرى بينهما جسدا ولغة، إلى درجة تحذير معادلتها المتزنة رندة الجوزي من التدخل في حياتها وهي تعانقه، أو وهي تشرب معه الخمر لأول مرة في حياتها، فتجد اللذة حتى في ملمس العنق الزجاجي الذي يحمل كرة الخمر، لتغدو لذة الغواية تسري إلى أصابعها، فذراعيها، فصدرها، فجسمها كله، لتشعر مع هذا الرجل وكأنها «براري الدنيا وهاوياتها ومدنها جميعا[2]».

هذا التوازن لم يمنعها أن تكون جسدا – على طريقة نساء جبرا الأخريات – مثارة ومستفزة، ضاجة بالبكاء والشوق والغضب والرغبة، معذبة، مليئة بالحب، منقصمة، مهلوسة، عاشقة، ساخطة، صاخبة في نشوة التمرة العارفة بروعة جسدها، الذي لا يكتفي بالحب وإنما يريد العشق المغذي لكل جزئية من أجزائه المتحرقة للاحتواء، حتى تمسي الكتابة وسيلتها للكشف عن عشقها الجسدي، عاجزة عن وصف ما بينهما من لذة صوفية جنسية: «تجربة مؤلمة ومقيتة معا، مثيرة للحزن

---

(1) نفسه، ص148–149.

(2) نفسه، ص182، 185.

وللغضب معا ، تجربة أقحمت فيها كما بمخالب شيطانية[1]» . وما أن تذهب أخيرا معه إلى بيته ويلتقيان جسديا ، فتقع رويدا رويدا . . تجدها تنتفض بقوة ، جامعة بقايا إرادتها ، واقفة على قدميها ، رافضة أن تعرف السر الأخير في العلاقة الجنسية بينهما . ثم يعود اللقاء بينهما مرة أخرى ، لتجد نفسها عاجزة عن وصف «موجات السعادة الضاربة قبة السماء ، موجات الفرح المجنونة[2]» ؛ على اعتبار أن العلاقة الأخيرة حدثت .

ثم يعترف نائل عمران ، أخيرا ، أنها امرأة لا تقبل أن يشكلها بطريقته الجسدية وهواه الشهواني على طريقة بجماليون ، لذلك أصبح يريدها كما هي في لقاء بين عاصفتين وجسدين وروحين يغدوان جسدا واحدا عاصفا له روح واحدة ، «وما الفصم بينهما إلا من عمل الخالق الذي حرك الكون حين حرك النصف نحو النصف ، وجعل لالتقائهما زلزلة الجسد الجنونية[3]» تجسيدا للعلاقة الصوفية الأفلاطونية في العشق .

وفي ظل هذا العشق الأسطوري تعلن سراب عفان ، بطريقة غير مبررة ، أنها تريد الرحيل بسرية تامة ، بعد أن انتمت لتنظيم ثوري فلسطيني تشعر أنه المخرج الوحيد الحقيقي الذي تجده منقذا لحياتها بعد ستة شهور من علاقتها العاشقة المحمومة بنائل ، حيث تعود من خلال هذا القرار إلى توازن شخصيتها مع رندة الجوزي ، خاصة بعد أن عرفت بأن تالة الترك عشيقة نائل قبل عشرين عاما تنافسها عليه فتشعر أن لها غريمة أو غريمات ورقباء وعذال وهي غافلة ، فترن في ذهنها مأساتها بوصفها امرأة عربية ، تمثل دور سونيا المومس في رواية «الجريمة والعقاب» لدستويفسكي : «كنت أحس أنني فعلا خلاصة الإنسانية المعذبة ، وأنني المرأة العربية التي تمثل عذاب الإنسان وبؤسه في كل مكان[4]» . وما إن توازن بين بقائها لتتزوج من نائل عمران أو أن ترحل ، حتى ترفض البقاء ممثلا بالعشق والزواج وقيودهما ، لأنهما ضد رغبتها العميقة في الرحيل والتحرر ، وخاصة بعد أن أعجبت

---

(1) نفسه ، ص168 .

(2) نفسه ، ص157 .

(3) نفسه ، ص175 .

(4) نفسه ، ص195 .

عنه خائبة ، تاركة له شبابه «الغامض الفائض دوما بطاقة الحب ، والباه ، والخلق ، والمتعة الجسدية والذهنية[1]» . وهنا بكل تأكيد تناط الكتابة بخصوبة الرجل ، وتحرم منها المرأة ، لذلك تبقى كتابات سراب عفان مهمشة قياسا إلى كتابة نائل عمران ، على اعتبار أن الخصوبة في الإبداع هي للرجل ، ضد المرأة الجسد الملهبة لطاقة الرجل الفنية والجنسية ، وهذا بكل تأكيد تحيز صوفي نخبوي يجسده الرجل الذي يشرب نخب الجبروت الهائل الذي يحمله بين فخذيه ، يغزو به الكتابة وأجساد النساء ، ويحلم من خلاله بتغيير العالم وبناء جمهورية ثقافية أفلاطونية طوباوية .

***

بعد ثلاث سنوات من رحيل سراب عفان ، يجدها نائل عمران ، في إحدى مكتبات جامعة السوربون تحضر رسالة للدكتوراه ، فيعيد معها حرارة العشق لثلاثة أيام ، يعود بعدها إلى بغداد من دونها ؛ لأنها قررت أن تتابع مشروع انتمائها للتنظيم الفلسطيني فدائية مهيأة لمعانقة الموت من أجل أمتها العربية في أية لحظة ، وفي الوقت نفسه تكمل دراستها عن الدراما الفرنسية وأثرها على المسرح العربي ، مفضلة النضال من باريس على العودة إلى بغداد أو الوطن العربي كله ، موطن «القسر والعمى والأحادية اللعينة في كل شيء ، بلية كل العرب[2]» . فتصر على مواصلة انعتاقها من الحصار الذي كانت تعيشه في موطنها ، لتنطلق بحرية وطنية ثقافية تجعلها تعمل بسرية تامة تحت الأرض ، وترى في ثورة الحجارة/الانتفاضة الفلسطينية ، بداية للرمز والنموذج المحتذى للثورة الإنسانية في مقارعة الطغاة . لم تجد في انعتاقها الثقافي وكتابتها وجودا آخر ، يكسر الحصار ، لتنطلق منه ، فتكتب كل يوم بحرية تامة مذكراتها دون الخوف من وقوعها «في أيدي الغيلان المتربصة في كل زاوية ، وكل مدخل دار[3]» ، كما كان الحال في وطنها .

وهي في إنجازها لتحررها نضالا وطنيا ، وإبداعا ثقافيا ، ما زالت تتوق إلى نوع ثالث من التحرر الصوفي من الجسد ، للانطلاق طاقة ذهنية صرفة ، يبقى فيها البقاء والفناء متلازمين ، متداخلين في خلود ما ، حسا ولذة ، ووجعا ومواجهة للموت ،

---

(1) نفسه ، ص246 .

(2) نفسه ، ص273–274 .

(3) نفسه ، ص274 .

بطولة أفراد التنظيم الفلسطيني الذي انتمت إليه ، مؤكدة إنسانيتها من خلال هذا الانتماء الذي تعتقد أنه سيوصلها إلى أن تكون «صخرة أخرى من صخور القدس ، زيتونة أخرى في جبل الزيتون[1]» ، كما علمتها جدتها المقدسية خديجة الفلسطينية ، وبذلك بدت من خلال انتمائها الوطني القومي الإنساني مثقفة متمردة على كينونتها الجسدية التقليدية في عيون الرجال .

***

بعد رحيلها ، يشعر نائل عمران بأنه غدا قلعة : «سقطت دفاعاتها لفاتح رائع ، ثم تركها الفاتح فاغرة الأبواب محطمة الشرفات لريح عاتية تعبث بين أرجائها الخاويـــة[2]» . وتغدو ذكرياته معها قوته اليومي ، بل يتخيلها تقوم بعمليات فدائية ضد الصهيونية ، ناقمة على الأوضاع العربية ، متمردة على الأسن الاجتماعي ، كما كانت في حبها : «تلك العاشقة المتطايرة الشرر كغابة مشتعلة في ليل حالك السواد ، فإنها في أي فعل آخر لن تقل تشبها بالغابة المشتعلة[3]» ، وهذا الموقف الذي يعيشه نائل عمران يكاد يشابه مواقف النساء اللواتي عانين من رحيل وليد مسعود في رواية «البحث عن وليد مسعود» ، بمعنى أنه غدا الجسد المهجور في حياة سراب عفان .

ولأنه الرجل العاشق لجسدها ، ولجنونها الأنثوي ، يشعر ، وهو يدخل عامه الستين ، أنه لم يتجاوز الثلاثين من عمره . لكن رحيلها عنه دفعه إلى التفكير بأن يكتب رواية خالصة للعشق بين رجل وامرأة ، يعزلهما عن كل ما يحيط بهما ، كما تعزل نقطة دم صغيرة على شريحة زجاجية ، للتأمل فيها تحت المجهر[4]» . وهذه الرواية المتصورة هي «يوميات سراب عفان» في المحصلة النهائية بالنسبة لروايات جبرا .

مع هذا التصور للكتابة عن العشق تحضر إشكالية المبدع بأنه لا ينضب من الشهوة ، وبالتالي فالفنان لا يشيخ ، بل يتجدد بطاقات الحب/الجنس ، ينبوع الشباب ، هذه الطاقات التي تجف عند غيره ، فيما لو كان مثلاً مجرد نائل عمران المستشار القانوني ، وأستاذ الحقوق الجامعي . لكنه بسبب كونه روائياً فإن السنين ترتد

---

(1) نفسه ، ص206 .

(2) نفسه ، ص218 .

(3) نفسه ، ص220 .

(4) نفسه ، ص241 .

والقتل، وإعصارا من الأوهام المدومة في القلب، وزوبعة من الأصوات العاصفة في كل صوب: «آه لو أن الجسد يوجد كطاقة ذهنية صرف، كشيء لا حدود له، لا وزن له، كفكرة تتصاعد كالفقاقيع، وتتلاشى، وتعود لتتكون، وتتلاشى من جديد[1]».

وفي مقابل هذا التحرر عند المرأة نجد نائل عمران يعود إلى بغداد، وهو مسكون بلذة علاقته بها، لتبدو حياته في النهاية راضية بالعلاقتين اللتين ارتضاهما مع امرأتين في حالة غياب: سراب عفان التي أضحى وجودها أينما كانت، وكيفما كانت، هو المهم له. وزوجه سهام المتوفاة الحاضرة من خلال تمثالها المرمري. وهذا الموقف يكرس الذكورة الحريصة على أنثوية المرأة وجسديتها عند الحاجة، إذ يمثل بطل جبرا هنا حالة السكون الذكورية التي تستدعي سكون الأنوثة أيضا.

***

أنتجت حركية هذه الرواية، عموما، شخصية سراب عفان في سياق ثقافي يصل إلى حد الأسطرة، أو «الجو الكابوسي الذي يختلط بالحلم والشعر والغموض[2]»، وتكاد أن تكون هذه الشخصية النموذج النسائي الكامل المتحرر باختيار طوباوي في روايات جبرا كلها، لأنها النموذج الواعي المتمرد على المكان(مدينة بغداد)، وعلى العلاقات المألوفة بين الناس(الزواج والجسدية)، وعلى رغبات الجسد وقيوده التقليدية(قيود جسد تالة وجمالياته الخارجية)، وعلى حصار الزمن، وبالتالي دخلت في دوائر الحرية الأربع، وهي: العشق، والكتابة، والنضال الوطني، والحلم بالخلود.

وإن حملت سراب عفان، كاسمها، بذور التخيل والمثال، فإنها لم تكن إلا صنيعة روايات عاشقها وعشيقها نائل عمران الروائي(جبرا)الذي أنتجها من خلال رواياته الست التي قرأتها، وتأثرت بها كثيرا، لتصبح وهما من أوهامه، أو خيالا من خيالاته التي كتبها بصياغة التمرد على جسدها، ثم وجدها واقعا يحسه جسدا ولغة وروحا وغيابا وحضورا[3]. ونائل عمران الذي عشق الجسد الجمالي الصوفي المصبوب

---

(1) نفسه، ص276.

(2) مصطفى عبد الغني: نقد الذات في الرواية الفلسطينية، ص 57.

(3) انظر عن العلاقة بين الواقع والحلم في كتابة جبرا: القلق وتمجيد الحياة (دراسة حليم بركات)ص 108-111. وانظر مقالة جبرا «الفن والحلم والفعل» في كتابه المعنون بعنوان المقالة، ص 9-37.

في المرأة/سراب ، لم يتجرد من امتلائه بالروحانيات ، والثقافة والفكر ، وحب النضال الوطني والإنساني ، والتوق إلى الخلود بالطريقة التي تفكر بها سراب ، لأنه مدرك لحركيتها هذه بوصفه مشابها لبجماليون الذي صنع المرأة الرائعة الجمال بيده ، فكافأته «أفروديتا» ربة الجمال الشقراء بنفخ الحياة فيها بعد أن عشقها[1] ، وهذا هو المطمح الطوباوي الذي جسده جبرا صوفيا في سراب .

وإن بدا نائل عمران يائسا ، حزينا ، راضيا بالحصار في واقعه المكاني ، وقيوده الزمنية ، وعلاقاته الرتيبة ، رجلا لم يعد يملك من قوى الحياة سوى قوة العشق والكتابة ، وقد شارف على الستين من عمره ، فإن عاشقته الجميلة ، لم تستطع وهي لم تتجاوز الثلاثين من عمرها ، أن تعيش حياته المكبلة بقيود الشيخوخة ، من هنا يجيء رفضها للزواج ، ويجيء رفضها لتواصل العشق بينهما بطريقة جسدية يريدها هو ، مفضلة اشتعال العشق بينهما في سياق الأحاسيس والأفكار الصوفية واللقاءات الجسدية الخفيفة التي لا تغامر كثيرا في الجنس الذي قد يهدم أكثر مما يبني .

تختلف هذه الرواية عن روايات جبرا الأخرى التي لا تتحفظ تجاه شبقية الجنس والجسد بين الأبطال ، ليصبح الجنس كينونة الكتابة السردية عندما يتعلق الأمر بالعلاقة بين الرجل والمرأة ، في حين لم تشر هذه الرواية إلى هذا المستوى من العلاقة ، لكون اللغة جاءت غامضة في هذا الجانب ، على نحو وصف نائل عمران لعلاقته بها خلال إقامته معها في باريس بقوله : «واستمرت بنا الزوبعة ثلاثة أيام بلياليها ، تمنيت أن الحياة تكف عن الاستمرار وتتجمد عندها ، لأنها لا يمكن أن تكون في يوم قادم أحر لوعة أو أزخم لذة . .[2]» . ولعل غياب لغة العلاقة الجنسية تعيدنا إلى رومانسية «صراخ في ليل طويل» ، حيث الفضاء الجنسي أكثر غموضا وتسترا ، على عكس الجسدية الصارخة في «البحث عن وليد مسعود» .

يضاف إلى ما سبق أن سراب عفان تمتعت «بالصفات التي كانت حكرا على الرجال (المعرفة ، الوعي ، الانشغال بالهموم الميتافيزيقية ، الجرأة في اتخاذ القرارات المصيرية)مما جعلها رفيقا نموذجيا للبطل الرجل[3]» . وهي بكل تأكيد نموذج جديد ناتج

---

(1) انظر أسطورة بجماليون ، عماد حاتم : أساطير اليونان ، ص104 .

(2) يوميات سراب عفان ، ص277 .

(3) نازك الأعرجي : البيان الروائي الأخير ، يوميات سراب عفان ، مجلة الآداب ، ص52 .

عن غياب العلاقة المحمومة جسديا/جنسيا ، النموذج المناقض لحياة البطل الروائي نائل عمران الغارق في الجنس ، وأفكاره عن الجسد ، رغم أنه في الحاضر لم يعد أكثر من «منى عيساوي» بطلة إحدى رواياته التي كانت في يوم مضى تعيش حياة رائعة ، عرفت فيها المغامرة والخطر ، والحب ، والألم الفذ ، وتحقيق الذات في التجربة والشهرة والجنس . . ثم أصبحت بعد تقادم العمر في أيامها الأخيرة مستلقية على مقعد وثير قرب نافذة في غرفة بفندق مشرف على البحر ، تعيش عدم الانفصال بين الحلم واللاحلم ، غير مهتمة بالأشياء من حولها ، تسترجع قطارات حياتها الماضية في شبابها فتشع دفئا وجمالا .

لهذا يشعر نائل عمران أن سراب عفان تمثل منى عيساوي في ريعانها قبل أربعين سنة في كل شيء حتى في حركاتها وإيماءاتها ، وكأنها ، بالتالي بالنسبة له ، ليست أكثر من صورة من صور الماضي الجميلة في حاضر وهمي يعيش فيه البطل أطياف النساء ، ولا يملك تجاه المرأة إلا أن يجعلها أسطورة متمردة حرة متوازنة مثقفة مناضلة ، نموذجا مختلفا ، مما جعل روايته «تشكيلا رومانسيا جميلا ملأه معرفة وفكرا وفلسفة اجتماعية وثقافية شرقية عربية وعالمية . وجعل إيقاعه حبا وعشقا وهياما واشتعالا غراميا ، يكاد يبلغ حد الجنون غير العادي[1]» .

ومع هذا التشكل الجمالي الباهر في الرواية ، كان هناك إلحاح ، ربما غير مبرر على هروب سراب عفان ، لتلبية واجب حب الوطن على واجب حب الذات ، وهي الصفة التي مارسها وليد مسعود في «البحث عن وليد مسعود» . ولم يكن بمقدور نائل عمران العجوز أن يهرب كما هرب وليد مسعود الذي كان أكثر شبابا ، لذلك كان هروب المرأة الصبية إلى الأرض/الوطن هو الأجدى ، واللعبة الأكثر جدة بالنسبة لتطور الكتابة السردية لدى جبرا بخصوص شخصية المرأة!!

رابعا : بنية النماذج النسوية :

إن البطل الرئيس في روايات جبرا إبراهيم جبرا مولود من وعي الكاتب وثقافته الغربية المزدحمة بالأفكار والرؤى ، فجاءت رواياته : «مسكونة بهم الخلاص . . وهم التمرد . . وهم المرأة المدهشة . . وهم المستحيل والجنون . . وهم الحب

---

(1) عبد الرحمن ياغي : في النقد التطبيقي مع روايات فلسطينية ، ص66 .

المشتـــــعل[1]» . فكانت لهذا البطل علاقات عشق كثيرة مع النساء الجميلات المولهات به ، إلى حد أن تعده النساء فريسة لذيذة ، لا يشبع منه ، لا من قوته الجنسية أهم ما فيه ، ولا من كلماته الشعرية الدفاقة عشقا وإنسانية ، والداخلة إلى مسامات أجسادهن ذرة ذرة[2] .

ورغم كون الأبطال عديدين ؛ إلا أن لهم سمة البطل الواحد[3] في فاعلية القوة الجنسية الجريئة التي تعجب النساء اللواتي يتصلن بهم ، لتبدو هذه المسلكية أهم معايير انجذاب النساء إليهم ، رغم أنهم ، أحيانا ، مهزومون في صراعاتهم الوطنية والاجتماعية والسياسية ، ومغتربون عن واقعهم المعيشي ، وهاربون دوما[4] . . . لكنهم يعوضون هزائمهم هذه بقوة كبيرة جنسية ينفثونها في أجساد النساء الجميلات اللواتي يتميزن بالجمال والشبق وقوة الشهوة للجنس والعنف الجسدي بين ذراعي البطل/الكبش .

وبذلك لا نجد خلافات كثيرة بين «أمين سمّاع» و «جميل فران» و «وليد مسعود» و «وديع عساف» و «نمر علوان» (فارس الصقار) و «علاء نجيب السلوم» و«نائل عمران» في الروايات السبع التي تناولناها في هذا الفصل ، فهم إنتاج مؤلف «محكوم بشروط اجتماعية محددة ، وبانتماء اجتماعي محدد[5]» ، وبالتالي لا مجال

---

(1) نفسه ، ص58 .

(2) عدد فاروق وادي عشر خصائص للبطل الفلسطيني في روايات جبرا . انظر : ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية ، ص 152-160 .

(3) أغلب شخصيات روايات جبرا متشابهة ، فهي شخصيات غنية ، تعيش مغامرات عاطفية مكلفة ماديا ، لا تعاني أية مصاعب مادية ، ناجحة في حياتها ، وهذه النمطية من الشخصيات ذات مستوى واحد في اللغة والتفكير والبلاغة ، وذات مستوى مادي فكري واحد ، حيث انتفى عنصر الصراع بينها ، ومضى وقتها في حوارات ثقافية ومنولوجات داخلية . محمد كامل الخطيب : الرواية والواقع ، ص٦٣ .

(4) يقول نجم عبدالله كاظم : «إن أبطال جبرا هاربون ضائعون ، باحثون عن هوياتهم ، وعن الطريق لمعرفة أهدافهم ، إنهم يعيشون بشكل عام في منفى روحي أو عزلة روحية» . نجم عبدالله كاظم : الرواية في العراق ، ص 135 .

(5) فاروق وادي : ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية ، ص182 .

للقول بتعددية الشخصيات التي إن بدت في ظاهرها متعددة فهي في جوهرها أحادية [1] ، أساسها «البطل المثقف المحطَّم للتقاليد[2]» .

وفي رواياته بحث عن مدينة جديدة ثقافية يمثل المفكر أو المثقف محورها . ومن هذه الناحية تبرز فكرة تناقضات المدينة القديمة ، كما تعد فكرة الارتباط بالأرض ، والعمل من أجلها الفكرة الطوباوية في حياة البطل الفلسطيني تحديدا . وفي ضوء هذا قادنا جبرا إلى عالم «المثقفين البورجوازيين بعلاقاتهم الاجتماعية المتشابكة ضمن دوائرهم المكتظة بالكتب ، والتي تفوح منها رائحة الخمر ، وأجساد النساء ، ويعلو الضجيج حول مسائل فكرية[3]» .

وعلى أية حال ، فإن أمين ، وجميل فران ، ووليد مسعود ، ووديع عساف ، هم أبطال أربع روايات مثلوا شخصية البطل الفلسطيني ، في حين مثل فارس الصفار ، ونائل عمران ، وعلاء السلوم أبطالا روائيين أبدعهم جبرا من خلال كتاباتهم الروائية ، وكأنهم إحالة إلى سيرته الروائية عن طريق ثنائية الشخصية الروائية والمبدع الروائي في الوقت نفسه . وقد توحدت شخصياته كلها «في إخلاصها للجسد ، وطاقتها الجنسية الهادرة ، وفي توحيدها للجسد والروح معا ، وفي رؤية القبح والجمال في العلاقة الجسدية ، ورؤية الأنا بتضخمها ونرجسيته[4]» .

ومهما حاولنا أن نعدد اهتمامات البطل في روايات جبرا ، في سياقات الثقافة والاجتماع والاقتصاد والسياسة ، وغير ذلك ، فإننا نعتقد أن أهم إشكالية في حياته هي المرأة الأنثى الجسد ، لأن هذه الإشكالية تعد مركزية نشأة الرواية ومسارها ونهايتها المفتوحة ، إذ لم تبرز شخصية أمين في «صراخ في ليل طويل» ، إلا من خلال علاقاته بسمية وركزان وعنايت ، ففتحت علاقته بسمية باب صراعه – بوصفه مثقفا ينتمي إلى أصول الطبقة الفقيرة – مع البورجوازية ، وفتحت علاقته بركزان وعنايت باب صراعه مع الثقافة الإقطاعية البائدة .

ودار جميل فران في «صيادون في شارع ضيق» في الفلك نفسه ، عندما وجد

---

(1) انظر جبرا إبراهيم جبرا : أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال ، ص162 .

(2) إلياس خوري : الذاكرة المفقودة ، ص108 .

(3) فاروق وادي : ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية ، ص 169-170 .

(4) نفسه ، ص158 .

أجساد نساء الطبقة الفقيرة يشكلن طبقة بغاء ، في مقابل اندماجه بجسد سلمى الربيضي زوج أحد أسياد طبقة الإقطاع ، واندماجه بحب سلافة النفوي ابنة الطبقة نفسها ، لتجسد علاقاته هذه محور بنية الرواية التي اهتمت أيضا بالتحولات الاجتماعية والثقافية والسياسية في مدينة بغداد .

ولن نختلف بخصوص تصوير «البحث عن وليد مسعود» للبطل الفلسطيني الهارب من أجواء مدينة بغداد ، تاركا فيها مجموعة من العلاقات والشخصيات التي صاغت الرواية في دائرة ذكريات العلاقة بين الرجل والمرأة ، وخاصة العلاقات الجنسية بين الرجل الهارب ، ومجموعة من النساء المهجورات ، أبرزهن : مريم الصفار المهووسة بالجنس ، ووصال رؤوف المشتعلة بروحانيات الجسد ، وجنان الثامر الشبقة ، إضافة إلى علاقات نسوية - ذكورية أخرى .

أما «السفينة» التي تعدد أبطالها ، فإنها جعلت من عصام السلمان ووديع عساف وفالح عبد الواحد ومحمود الراشد . . شخصيات برزت أساسا من خلال علاقاتها بالمرأة ، لتبدو العلاقات الجنسية اللغة الأولى في التعبير عن هموم الذكورة في هذه الرواية التي تعد أفضل روايات جبرا احتفالا بإشكالية العلاقة بين الرجل والمرأة بمفهومها الوجودي الثقافي ، ومن ثم ارتباط هذه العلاقة بالأرض رمز الغياب والضياع،وقد كانت أجساد لمى عبد الغني ، ومها الحاج ، وإميليا ، وجاكلين ، مثيرة للكثير من القضايا الجنسية والعاطفية ، وخاصة في مجال المقارنة بين الجسدين العربي والغربي في حياة الرجل الشرقي .

وتعد «الغرف الأخرى» رواية كابوسية من جهة انشغالها في تصوير علاقة الرجل بالمرأة المضطهدة له ، حيث هي رواية رجل يعيش حلما كابوسيا تشكل فيه المرأة أبرز محاور كبته واضطهاده ، وفي الوقت نفسه المشعل الذي ينقذه من الضياع في اللحظات الحرجة .

وقد أثرت لغة جبرا كثيرا في «عالم بلا خرائط» ، فأدركنا أن العلاقة الجنسية هي محور الرواية ، في صورها الأكثر شبقا وضياعا من خلال علاقة نائل عمران بجسدي نجوى العامري زوج الآخر الأسطورة الجسدية ، وميادة أمين العذراء ، وهذا جانب جبرا في الرواية على وجه الخصوص .

وأخيرا جاءت «يوميات سراب عفان» أكثر روايات جبرا احتفالا بالعلاقة الثنائية بين رجل وامرأة في سياق خصوصية العلاقة الجنسية بروحانيتها وجسديتها ، بحيث

انشغلت جل صفحات هذه الرواية بقصة العشق بين نائل عمران وسراب ، مع تمظهر المرأة في نهاية المطاف بقدرة ثقافية فاعلة ، وبالتالي كانت سراب عفان نموذجا نسويا مختلفا في رواياته .

ومع ذلك فإن من يتتبع تفاصيل التشابه بين الأبطال سيجد ، بكل تأكيد بنية متكررة لنماذج الرجال ، ونماذج النساء في كل روايات جبرا . . وليس طرحنا لإشكالية المرأة وعلاقاتها بالآخر في ضوء المصطلحات الثلاثة الرئيسة في هذا الفصل : الأنثى الشر ، والأنثى الجسد ، والأنثى المثقفة الفاعلة ، إلا بسبب إدراكنا للملامح الأكثر تمحورا في تصوير المرأة بين رواية وأخرى ، فالمرأة الأنثى الجسد على سبيل المثال هي المرأة الرئيسة في رواياته ، ومن خلال هذه المرأة الأنثى الجسد يمكن الحديث عن الجسد /الجنس والعشق ، والجسد /الشر ، والجسد / الثقافة الفاعلة .

***

تشكلت المرأة التي غامر معها البطل في هالة جمالية جسدية ، مختلفة عن النماذج النسوية المألوفة التي نراها في الواقع ، وكأننا نجد أجساد نساء روايات جبرا حلما أو خيالا نشاهده تمثيلا ولا نقترب منه ، لأنهن أجساد ممثلات السينما «المكيجات» المعشوقات الجميلات دوما ، ومن الصعب أن نجد واحدة منهن ينقصها الجمال . بل إن أهم ما فيهن أفخاذهن وصدورهن وشفاههن وشعورهن ، ضاجات بالشهوة والشبق ، مستسلمات وملاحقات للرجل المثقف الفاعل جنسيا . وهذا التصور كان حاضرا في ذهن جبرا وهو يكتب رواياته ، فالمشترك بين نسائه ، كما يقول : «هو في نهاية الأمر حلم الكاتب أو صبوته أو سعيه نحو إيجاد شيء قد لا يتحقق في الحيا[1]» .

وبغض النظر عن تتبع أوصاف هؤلاء النسوة لرسم النماذج المتعددة للمرأة في رواياته المسكونة بالجسدية التي تحيل المرأة إلى كومة لحم لذيذة شهية ، فإننا يمكن أن نؤكد على حقيقة واحدة بدت مألوفة في كل النساء ، وهي اتصافهن بعدة كلمات ، أهمها : الجمال الخارق ، والتمرد على القيم كلها ، والجرأة لاصطياد البطل المعشوق ، وتولد الشبق وقوة الشهوة الجنسية في أجسادهن ، والثقافة المتولدة من ثراء أسرهن ، واتصال أغلبهن بالثقافة الغربية مما سهل من تعددية تجاربهن الجنسية .

---

(1) جبرا إبراهيم جبرا : الفن والحلم والفعل ، ص354 .

بل غالبا ما تتولد العلاقة بين البطل وعشيقاته عن طريق العشيقات اللواتي هن الأكثر جرأة في تحدي واقعهن ، والتولع بمغامرات دخولهن في علاقة عشق يصعب الفصل فيها بين العاطفي والجنسي أو بين الروحي والجسدي مع البطل الموجوع غالبا بهموم الأمة والوطن والثقافة ، ليجد هذا البطل جسد المرأة الصائدة له هو الجسد المشتهى الذي يحقق من خلاله وسيلته الوحيدة لإثبات وجوده وقوته وهروبه ، ثم ما إن تتوطد العلاقة بينه وبين عشيقة ما حتى يجد نفسه هاربا منها إلى أخرى ، أو هاربا منهن جميعا ، باحثا عن توازنه في سياق آخر غير سياق المرأة التي يجد في اصطيادها له لذة وشبقا ، وفي الوقت نفسه مقتلا ودمارا ، وغالبا ما يكون الهروب باتجاه الوطن/الأرض عن طريق المقاومة الوطنية ؛ النهاية الطوباوية التي تنقذ روايات جبرا من الفوضى الجنسية .

من هنا كان «أمين» فريسة بطريقة ما لسمية وركزان ياسر ، و «جميل فران» فريسة لسلافة وسلمى الربيضي ، ووليد مسعود فريسة لوصال رؤوف ومريم الصفار ، و«عصام السلمان» فريسة للمى وإميليا ، ووديع عساف فريسة لمها وجاكلين ، ونائل عمران فريسة لسراب عفان(رندى الجوزي) وتالة الترك ، وتمر علوان فريسة ليسرى المفتي وسعاد ، و «علاء السلوم» فريسة لنجوى العامري ، وميادة أمين . وفي هذه النسوية الثنائية إشارة إلى أن عملية الصيد هذه كانت في الغالب تتشكل من نموذجين نسويين مختلفين ، يقع البطل في عشقهما معا ، وكأنهما امرأتان متلازمتان في حياته[1] ، وهما :

أولا . نموذج المرأة غير المجربة ، العذراء ، أو شبه العذراء ، الصغيرة السن ، والتي ليس في حياتها رجل أو رجال ، لتعد تجربة هؤلاء النسوة مع البطل وكأنها التجربة الأولى المهمة الناضجة في حياتهن ، ومن هذا النوع تشكلت : سمية شنوب ، وسلافة النقوي ، ووصال رؤوف ، وسراب عفان ، ولمى عبد الغني ، ومها الحاج ، وميادة أمين ، وسعاد .

وهذه العلاقة الحميمية بين البطل وبين هؤلاء النسوة الصغيرات السن الجميلات

(1) يحلل جبرا ثنائية الروح/الجسد في العلاقة بين الرجل والمرأة في بعض رواياته على اعتبار أن الفكرة الروحية مهددة دائما ، أو مقابلة للفكرة الجسدية . انظر جبرا إبراهيم جبرا : الفن والحلم والفعل ، ص493-494 .

الشهيات غير المجربات ، وهو المجرب وله علاقات مديدة في المغامرة الجنسية ، هي التي جعلت سياق الروايات في هذا النوع من العلاقة يحمل سياق الجسد وفي الوقت نفسه يحمل سياقا عاطفيا روحانيا رومانسيا مفعما بالكلمات الشعرية التي يراها البطل في سياق عشق غير محرم من وجهة نظره .

وقد انتهت العلاقات هنا ، غالبا ، بنهايات غير متشابهة ، حيث انتهت بهروب سمية من أمين بعد زواجهما ، ثم عودتها إليه بعد عامين ، ليرفضها ويهب منها . وهروب سراب من «نائل عمران» ، واختفائها بسبب انشغالها بتحررها الوطني والثقافي والإنساني ، ثم يجدها بعد ثلاث سنوات ، فيجد في هروبها منه حرية ضرورية لها وله ، لأنها كانت المرأة الوحيدة المختلفة المنشغلة بتحررها وبالمقاومة الوطنية ، وهو بطل يعيش في زمن الستين من عمره . والبطل في هاتين الروايتين كان هو الباحث عن حبيبته الهاربة ، يتعذب لهروبها ، ثم يجدها بعد زمن ، فيدرك هزيمته في حبه ، أو يدرك العذر الذي جعل حبيبته تهرب منه . وكان هروب مها من وديع عساف في رواية «السفينة . .» سببا في هروبه منها ، لكن عودتها إليه بعد ذلك ساهمت في التقائهما ليعودا معا حالمين بأن يكونا زوجين مستقرين على الأرض في القدس .

ومن ناحية أخرى نجد البطل ، إن لم تهرب منه حبيبته ، يهرب هو منها ، كما هرب وليد مسعود من وصال رؤوف التي بقيت تبحث عنه بفاعلية في نهاية الرواية ، لتمثل نموذجا أكثر ثورية وإنسانية من أي نموذج نسوي آخر ، باستثناء سراب عفان ، وذلك عندما استطاعت -وهي الفتاة المدللة - أن تتجاوز واقعها ، وحياتها الهشة الفارغة ، حين وضعت قدمها على بداية الطريق الذي يجب أن تسلكه ، لتعيش حياة إنسانية حافلة بالعطاء إثر التحاقها بصفوف الثورة الفلسطينية ، إذ ينتهي دورها عند هذا «الموقف اللافت والمميز[1]» . وكذلك يهرب عصام السلمان من حبيبته لمى في «السفينة» ، حيث تزوجت غيره مرغمة بسبب ظروف أسرية ، لكنها تلحقه وتحاصره ، وتعيده إلى بغداد بعد انتحار زوجها الذي استفزته وأثارت غيرته ، فدفعته إلى الانتحار . ولم يحدث الهروب في رواية «صيادون في شارع ضيق» ، وإنما حل مكانه الانتظار ، إذ على جميل فران أن ينتظر عاما آخر حتى تملك سلافة شرعية امتلاك

(1) حسان رشاد الشامي : المرأة في الرواية الفلسطينية ، ص 184 .

حرية القرار الذاتي لترتبط به ، مما يعني وجود نهاية مفتوحة على الهروب . وكانت العلاقة بميادة في «عالم بلا خرائط» أملا لمستقبل مشرق ، لكن العلاقة بنجوى العامري المتزوجة ، وما أدت إليه من فضائح اجتماعية واتهام علاء بقتلها ، أنهت علاقة العشق بين علاء وميادة .

تعد شخصية لمى في «السفينة» مختلفة إلى حد ما عن بقية المتزوجات ، لأنها بمجرد أن انتحر زوجها ، لم تبق في دائرة الزوجة الخائنة جنسيا ، وإنما تحولت إلى امرأة قد تصبح زوجة لعصام السلمان لا عشيقة خائنة لزوجها ، وإن كانت هذه الإمكانية غير متاحة ، حيث انتهت الرواية دون أن تشير القيم المعيارية إلى وجود حياة مستقرة بين عصام ولمى ، بل بقيت الرواية مفتوحة على المشكلات العشائرية نفسها مستقبلا . وفي المحصلة النهائية لم تختلف لمى عبد الغني عن مريم الصفار ، فكلتاهما تحمل درجة الماجستير ، وتعمل محاضرة بالجامعة ، ولهما تجارب جنسية ، وغير متوائمتين مع زوجيهما السابقين ، «مما جعل تصرفاتهما ومواقفهما خالية من أي معنى فكري أو اجتماعي أو أخلاقي[1]» .

ثانيا . نموذج المرأة المجربة ، المتزوجة ، أو المطلقة ، والتي تعيش في سن بداية الأربعينيات من عمرها ، أو تزوجت ضمن ظروف خاصة وهي في العشرينيات ، لتبقى علاقتها بالبطل العاشق علاقة شهوانية محرمة . . والمرأة هنا نموذج امرأة شهوانية ، شبقة ، لا تترك فرصة من فرص التمتع بالحياة والجنس إلا اقتنصتها ، وما أن تلتقي بالبطل حتى تشعر بتبعيتها له ، وأنها بحاجة لرجل مثله يكون لها لوحدها ، أو يكون عشيقها الذي يبدد آلامها وبؤسها لساعات في ظل خيانتها لزوجها السلبي العاجز ، أو طلاقها منه ، وهذا النوع جسده البطل الرجل المتعدد الأسماء الضائع «فارس الصفار» في رواية «الغرف الأخرى» ، حيث كانت المرأة جسدا شبقا قامعا انطلق من يسرى المفتي الشبقة التي شكلت عدة وجوه نسوية جنسية بدأت من إغواءات فتاة الشاحنة ، وانتهت بأسماء عديدة لنساء جميلات شبقات .

ونجد في هذا السياق : دانية ، وركزان ، وسلمى الربيضي ، ومريم الصفار ، وإميليا فرنيزي ، وتالة الترك ، ويسرى المفتي ، فهن جسدن أفكار الجنس الشبق ، والجمال الجسدي المجرب ، والتمرد على القيم والعادات بطرق التستر المظهري ، والشبق

---

(1) نفسه ، ص 173 .

والشهوة الباطنية ، وغالبا ما انتهين بفشل علاقتهن بالبطل ، حيث لم يقبل أمين أن يتزوج ركزان ، وترك جميل فران جسد سلمى الربيضي المتزوجة ، وهي في أواخر شبابها ، لأنه تعلق بحب سلافة وجسدها العذري ، وترك وليد مسعود جسد مريم الصفار بسبب عشقه لجسد وصال رؤوف غير المتزوجة . وترك نائل عمران جسد تالة الذي حاصره بعد موت زوجه من أجل سراب عفان شبه العذراء ، وترك فالح جسدي لمى وإميليا . . وترك علاء السلوم جسد نجوى المتزوجة المجربة بعد أن كرهه ليتعلق بجسد ميادة . . وهؤلاء النسوة المجربات الخبيرات بالجنس غير الشرعي ، نساء مريضات إلى حد ما بسبب شبقهن وشهوتهن ؛ لتعدد العلاقات بطريقة نهمة في حياتهن وهن يصطدن الرجال بطرق تجعلهن مومسات . ومع ذلك لا توجد نمطية شاملة تجمع الشخصيات النسوية في بوتقتها ، إذ لا بدّ في النهاية من وجود فوارق ، وكأننا هنا نتفق مع جبرا وهو يقول : «في كتابة الرواية ليست هناك امرأة تعوض عن امرأة أخرى . . كل امرأة مختلفة ، وإن تكرر الشكل فإن الشخصية لا تتكرر[1]» . ولا يخلو هذا الموقف الذي يبرئ فيه جبرا كتابته من التكرار الذي هيمن عليها ، من مبالغة ما ، الأمر الذي جعل بعض النقاد ، يرونه كرر الأفكار والعلاقات والشخصيات في رواياته كلها ، وهذا موقف صحيح إلى حد ما ، فالنسيج الروائي لديه ، كما يقول محمد كامل الخطيب ، قطعة قماش بلون واحد ، لها الميزات نفسها ، وطريقة السلوك والكلام والثقافة نفسها ، وجوهر شخصياته بورجوازي ثقافي مغامر[2] ، لكن التفاصيل في منظورنا تختلف من رواية إلى أخرى .

***

وإضافة إلى النموذجين السابقين ، هناك ثلاثة نماذج نسوية ثانوية ، وهي :

- نموذج المومس : محدود الفاعلية في حياة أبطال جبرا باستثناء وديع عساف ، فأبطاله لم يخوضوا هذا المستنقع البشري الآسن ، الموجود في «صراخ في ليل طويل» على شكل «المرأة القوادة» ، وفي «صيادون في شارع ضيق» على شكل زقاق كامل من الأفخاذ ، وفي «البحث عن وليد مسعود» على شكل مواخير روما ، وسعدية علوان في بغداد ، وفي «السفينة» على شكل عوالم البغاء في

---

(1) جبرا إبراهيم جبرا : الفن والحلم والعقل ، ص 353 .

(2) محمد كامل الخطيب : الرواية والواقع ، ص47-48 .

بيروت ، ونابولي ، ومجلة «فوغ» ، وفي روايتي «الغرف الأخرى» ، و «يوميات سراب عفان» بطريقة الفكرة التي تحولت فيها أجساد النساء في العالم المعاصر إلى فجور جنسي وبغاء .

- نموذج الزوجات الشريفات أو المبهمات في حياة البطل : من الصعب الحديث عن هذا النموذج في روايات جبرا ، لأنه سياق غائب دوما عن طريق الزوجة المجنونة ، أو الزوجة المتوفاة ، أو الزوجة المنتظرة ، أو الزوجة الهاربة . . فالزوجة الشريفة غائبة ، حيث غابت زوجة البطل سمية عن طريق الهروب غير المبرر في «صراخ في ليل طويل» ، وقتلت الزوجة المنتظرة ليلى في القدس بأيدي العصابات الصهيونية في رواية «صيادون في شارع ضيق» ، وبقي البطل ينتظر أن يتزوج سلافة بعد أن تبلغ سن الزواج في الرواية نفسها ، وماتت الزوجة نعيمة (زوجة وديع عساف) في مخاضها في «السفينة» ، وجنت الزوجة «ديمة» في «البحث عن وليد مسعود» وهي في ريعان جمالها وشبابها ، كما ماتت الزوجة سهام وهي في ريعان شبابها وجمالها في «يوميات سراب عفان» . وهذه الزوجة مختلفة عن زوجة الآخر الشهوانية التي تخون زوجها في علاقات جنسية فاجرة ، كما لاحظنا من خلال نموذج الأنثى الجسد/سلمى الربيضي ، ومريم الصفار ، ولمى عبد الغني ، ونجوى العامري ، وتالة الترك . .
- نموذج الأم : يحضر للمقارنة بين حبيبة البطل وأمه التي تحظى بميزة خاصة ، كما لاحظنا في حب عصام السلمان للمى المشابهة لأمه ، وفي حب وليد مسعود لوصال المصبوبة في عناد أمه . . وقد أشار جبرا إلى أن الأم تشغل دورا كبير الأهمية في حياة أي مبدع ، مسكون بثلاثية الأم ، والحبيبة ، والأرض ، يقول : «يبدأ وعي الطفل لأمه ، ثم للحبيبة ، ثم لفكرة الأرض كوطن»[1] ، لكن جبرا قصّر - كما ذكر[2]- في إعطاء أمه حقها في إبداعه .

لا يسعنا - في نهاية هذا الفصل - إلا التأكيد على أن الإشكالية الرئيسة في روايات جبرا ، هي أسطورة البطل الذكوري المثقف «الكبش» في قوته الجنسية ، مقابل جسدية المرأة الفائقة الجمال ، والمهمشة ثقافيا وإنسانيا على وجه العموم .

---

(1) جبرا إبراهيم جبرا : الفن والحلم والفعل ، ص 355 .

(2) جبرا إبراهيم جبرا : أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال ، ص 122 .



الباب الثاني

المرأة بين الاستلاب والتمرد في الرواية النسوية



الفصل الأول

في نظرية الكتابة النسوية العربية



أولا : سياق الإشكالية :

إن الكتابة إنتاج إبداعي ثقافي، يمارسه كل من الرجال والنساء بطرقهم ذات الخصوصية التقابلية نسبيا على مستوى الأفراد، والمتقاطعة المتوازية في التراكيب والجماليات. وإن محاولة الفصل بين كتابة وأخرى في فضاءات: الرؤى، والمضامين، والفن، والجماليات.. أمر مشروع وممكن في حال البرهنة المنطقية، وحشد الدلائل الفنية تحديدا لتأكيد مثل هذا الفصل.

هيمنت شروط الوعي الذكوري وجمالياته على تاريخ الكتابة العربية التي جعلت الرجل محور بنيتها، وبالتالي أساس الثقافة فيها. وهذه الثقافة الذكورية هي التي اتخذت من الفكرة «القضيبية» الأساس في تنظيم علاقات المجتمع المختلفة، واضطهاد الآخر/المرأة في تركيبة هذه العلاقات، وبذلك غدا الرجال أسياد المجتمعات ومبرمجي ثقافتها[1]. وجاءت الكتابة، في ضوء ذلك، إيقاعا اجتماعيا ممثلا بالصفات الذكورية لغة وشخصيات وزمكانية وأحداثا؛ حيث «احتكرها الرجل وحده، حتى أصبحت كل البنى والأنساق الرمزية الحاكمة لعمليات التعبير والتحليل تنهض على رؤية الرجل[2]»، فكانت المرأة وفق هذه الرؤية الذكورية الأحادية، خاضعة لحياة الرجل بأحلامه وخبراته، «تتحمله مهما كانت صورته[3]» بوصفها هامشا أجبر أن ينغلق على ذاته انغلاقا سلبيا.

ولأنه لم يكن بمقدور المرأة أن تكون حرة في تصرفاتها في التاريخ البشري كله، بسبب كونها كائنا يعيش بغيره لا بذاته[4]، أو مرآة عاكسة لحياة الرجل، تتحرك

---

(1) انظر عن تغلغل الفكرة القضيبية في العلاقات الاجتماعية: عدنان حب الله: الأنوثة بين الرجل والمرأة، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 23، كانون الأول 1982-كانون الثاني 1983، ص 85-90.

(2) صبري حافظ: النظرية النقدية النسوية الحديثة، في نقض بنية الفكر الأبوي، مجلة الكاتبة، ع1، كانون الأول 1993، ص36.

(3) Muriel Bradbrook : Women and Literature 1779-1982 ,The Harvester press Limited , Sussex , Barnes & Noble Books , New Jersey,1982 ,p . 33

(4) خالدة سعيد: المرأة العربية كائن بغيره لا بذاته، مجلة مواقف، انظر ص90- 100.

بإرادته وحده[1] ، فإنه لم يتح لها المجال الإبداعي لممارسة وعيها الخاص وقيمها الإنسانية الثقافية الذاتية بطريقة مستقلة متحررة ، كما أتيح المجال للرجل ، فكان أن أبدعت المرأة إبداعا محدودا ، تنفست فيه لغة الإبداع الذكوري وقيمه الأبوية ، وخاصة في فضاء المراثي التي جعلت المرأة نواحة الشعر العربي ، بل ما أن كتبت في النهضة الحديثة حتى غدت كتابتها نواحة وجدانية متأزمة ذاتيا على الورق ، في أعراف التعبيرات النقدية الذكورية الساخرة .

ومؤخرا ، وتحديدا بعد الحرب العالمية الأولى ، ظهرت إشكالية الكتابة النسوية العربية بوصفها مصطلحا جديدا ، لافتا للنظر ، له طبيعة جمالية تنبعث من خصوصية حياة المرأة الذاتية وعلاقاتها الاجتماعية . فهي مع هذا المصطلح خرجت من عصر الحريم المحجوب إلى عصر القلم باحثة عن الحرية . فقد كانت «تعيش في الحريم حياة ترسمها صور الغانيات والجواري ، والرجل لا يراها إلا متعة له ، يبعدها عن ضياء العلم والحرية والسفور ، ويحيطها بسياج كثيف من الجهل والجمود ، فلا يظنها أهلا لأي حق من حقوق الإنسان ، ثم إذا بها تواجه الدعوة لتحريرها ، علت بها الأصوات فوق المنابر ، وفي صفحات الكتب في الشام ومصر ، وإذا بها تبدأ طريقها إلى المدرسة ، فإذا مضت في خطواتها تواجه الحياة لا تلبث أن تصطدم بكثير من المتاعب والآلام والأحداث والأزمات ، وإذا بها تجد«قلمها» لتصور حياتها وآلامها[2]» ، وتفتح نافذة خاصة بها مرهفة الإحساس ، مثلة بالتعقيدات والألغاز تقدم رؤية جديدة للمجتمع ككل ، رؤية لم تعد تكتفي بـ «المراقبة السطحية» والهامش[3] .

وقد اتخذت الكاتبة لنفسها في ممارسة الكتابة الأدبية المعاصرة أسلوبين رئيسين : أحدهما أسلوب إبداعي على نحو إنتاج كتابة نسوية متعددة الأجناس ، والموضوعات ، تسعى إلى أن تكون متمردة على الرؤى الذكورية وهيمنتها على العالم ،

---

(1) Miriam Cooke : Wars other voices Women writers on the Lebanese civil war, Cambridge university press , Cambridge /New Rochelle/ Melbourne /Sydney,1988. P.84

(2) أنور الجندي : أدب المرأة العربية ، مطبعة الرسالة ، القاهرة ، (د . ت) ، ص121 ، وانظر أيضا كتابه الآخر : أضواء على الأدب العربي المعاصر ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، 1968 ، ص 194 .

(3) Miriam Cooke Wars other voices. P.84

وعلى أساليب الرجال المألوفة والمهيمنة في كتابتهم . والآخر أسلوب نقدي متنوع ومتعدد المدرسية ، أبرز ما فيه أنه دعا إلى إعادة قراءة كتابة المرأة التراثية والمعاصرة(وأيضا قراءة الكتابة الذكورية ، والثقافة عموما) من منظور إيديولوجيا جماليات(ورؤى) النقد الأدبي النسوي (Feminist Literary Criticis) ، هذا النقد الذي ما زال يثير إشكالية خصوصية المرأة الإبداعية بين الرفض والقبول ، بمعنى أن يكون لها في الإبداع صوتها الخاص ، وأن تستخلص معانيها وجمالياتها الخاصة ، وأن تختار الجوانب التي تمثلها ، وأن تنشئ أسئلتها الجديدة ، وأن تبحث عن إجاباتها لتحدد هوية خاصة بها ذات ملامح نفسية وجنسوية وثقافية نسوية ، وأن يكون من حقها أن تهدم العالم المشوه الواقعي ؛ لتعيد بناءه من جديد وفق منظورها الثوري الخاص ، أو منظورها الداعي إلى المساواة بين الجنسين ، أو حتى منظورها اللاعن للعالم ، وخاصة منظوره«اللعنة على الرجال فقط» من امرأة تتفجر من أعماق أنوثتها ، حيث يذوب قلبها وتجري دموعها على أقل تقدير[1] .

ومن خلال هذين الأسلوبين غدت الكتابة النسوية إبداعا ونقدا ، نابعة من شخصية المرأة المثقفة نفسها ، ثائرة في ذلك على ذاتيتها الحريمية «المؤدبة»[2] ، وثائرة على كواليس التاريخ التي سجنت المرأة كذاكرة دون فعل ، وعلى القيم الذكورية«الغاضبة» المهيمنة المهمشة لها . وكأن الكتابة النسوية من هذه الناحية تشكلت بوصفها بنية لغوية يجب عليها أن تكون مغايرة عن كتابة الآخر/ الذكر ، لأنها حريصة على بلورة الذاتية والاختلافات في حياة امرأة جديدة ، متمردة على ما شاع في الكتابة المتسيدة ثقافيا من قبل الرجال المبدعين والنقاد وما ينضوي تحت سقفهم من إبداع نسوي غير متمرد بمفهوم النقد النسوي المعاصر .

وعلى هذا الأساس تشكلت مفاهيم الكتابة النسوية من منظار النسوية (Feminism) الجديدة المتحمسة لبناء كينونتها الواعية الخاصة في الكتابة أو الأدب على أساس أنها كل ما«تكتبه المرأة على خلفية وعي متقدم ، ناضج ، ومسئول لجملة

---

(1) انظر : Ellen Moers: Literary Women , London , A Howard , Wyndham Company, 1977 , . : p. 13

(2) انظر عن صورة المرأة المؤدبة في الثقافة الغربية : Gail Cunningham: The New Woman and the Victorian Novel , the Macmillan press LTD , London , 1987 , p.2 .

العلاقات التي تحكم وتتحكم في شرط المرأة في مجتمعها، ويكون جيد التحديد، والتوصيف والتنقيب في هذه العلاقات، ويلتقط بالقدر نفسه النبض النامي لحركة الاحتجاج معبرا عنها بالسلوك والجدل، بالفعل والقول، وتعي كاتبته القضايا الفنية والبنائية واللغوية الحاملة للقدرات التعبيرية المثلى عن حركة التيارات العميقة المولدة للوعي النسوي الجمعي، والوعي الاجتماعي الكلي المحيط والمشتبك معه في صراع حي متجدد وبالغ الحيوية[1]» وهذا ما تفهمه الكاتبة العربية المقتنعة إلى حد كبير بالكتابة النسوية.

إن الفهم النسوي للمصطلح يركز على التلاحم بين الخاص(النسوي) والعام (الاجتماعي) بوصفهما بنيتين متداخلتين، تستدعيان التأكيد على علاقة حميمة بينهما لإعطاء الكتابة النسوية معناها الإنساني المنفتح على قضايا الحياة المختلفة، مقابل الحرص الثقافي الجمعي على احتواء هذه الكتابة، وضرورة دفن أية نظرة نسوية جنسوية ضيقة الأفق تقصد اضطهاد الآخر(الرجل)، والانعزال عن المجتمع، مما قد يفرض ثقافة نسوية غير سوية تفصل بين المرأة والمجتمع، لأن النسوية «التحررية والمساواتية حركة تخص المجتمع ككل وليست محصورة بالمرأة، وهذه الحركة لن ترى النجاح ما لم تستطع أن تقسم جموع الرجال وتكسب جزءا منهم. وهي لن تقدر على ذلك إلا إذا كانت ديموقراطية، أي تريد المساواة بين الجنسين لمصلحتهما معا، ولمصلحة المجتمع والبشرية، لا أن تزيح الرجل عن السيادة لتضع المرأة مكانه[2]». إذ الذهنية الثقافية المتحضرة، تسعى إلى أن تدفع المرأة لتحقق أهداف كتابتها النسوية الإبداعية والنقدية الخاصة، إلى جانب أن تلتزم بالكتابة عن قضايا المجتمع المصيرية، التي يكون تغييرها تغييرا لواقع المرأة المأزوم نفسه في سياق التحول الاجتماعي الإيجابي كله.

فالتخوف الثقافي العام من ثقافة الحركة النسوية سلبيا هو أن تتكفى هذه الحركة على ذاتها، وتعري نفسها من جدلية العلاقة مع المجتمع وطبقاته المضطهدة، وتشغل نفسها بالتقابل مع الذكورة المهيمنة السلبية، مفعلة الصراع بين جنسي الذكر والمؤنث، حتى تغدو ظاهرة النسوية بهذا الشكل ظاهرة انفصامية لا يعتز بها، رغم

---

(1) نازك الأعرجي : صوت الأنثى، دراسات في الكتابة النسوية العربية، ص 24.

(2) بو علي ياسين : أزمة المرأة في المجتمع الذكوري العربي، دار الحوار، سوريا، ط1، 1992، ص143.

الشعور الثقافي المؤيد لكون معركتها ضد اضطهادها بوصفها أنثى ضعيفة، معركة مشروعة، لا يستطيع أن ينكرها الآخر، حتى لو كان هذا الآخر من «الشوفينية المذكرة»[1]. والثقافة الثورية سواء أكانت يسارية أم ليبرالية، مذكرة أم مؤنثة، فإنها تحرص على التلاحم بين الذاتي الخاص والاجتماعي الثقافي العام في الكتابة النسوية العاكسة للواقع، «مما يجعل من موقع المرأة الاجتماعي ومستواها الثقافي يعتبر مرآة تنعكس فيها مواصفات هذا المجتمع وشروطه الحياتية[2]» مع ضرورة التصاق الكتابة النسوية بوحدة فعل الكتابة الإبداعية وجمالياتها ككل، في المنظور النسوي الواعي غير الجنسوي، ورفض آلية المرأة العاكسة بالمفهوم السلبي الذي يجعل المرأة مرآة هامشية لذاتها.

ولهذا كانت الأفكار النسوية لا تخلو من خلاف عميق إشكالي يدور حول الاعتراف بـ« كتابة نسوية» مصنفة جنسويا في سياق الصراع الاجتماعي بين الذكورة والأنوثة، الأمر الذي قد يحول المجتمع إلى تناقضات ثقافية مكرسة لطبيعة التناقضات الاجتماعية من جهة، ومولدة لتأزمات جديدة تثقل كاهل الحياة الاجتماعية على طريقة « زيادة الطين بلّة» من جهة ثانية ؛ وهذا ما يفسر أن تطرح الثقافة العربية الكثير من التساؤلات المحيرة، والمتشككة، ذات الإشكالية لفهم خصوصية المفارقة بين الكتابتين على أسس غير شوفينية عصبوية جنسوية. نذكر من هذه الأسئلة على سبيل التمثيل : التساؤلات عن طبيعة الاختلاف بين الكتابتين ومبررات ذلك، وبالتالي خصائص الكتابة النسوية وميزاتها التي تمتاز بها عن كتابة الرجل/المجتمع، وعلاقة كتابة المرأة بالحرية والتنفيس عن المظالم والغضب، وكيفية التعبير عن الذات، وطاقة القارئ على التفريق بين الكتابتين، كأن تكون كتابة الرجل لها ميزات تشابه مظهر الرجل في شكله وصوته وكثافة شعره، وأن تكون كتابة المرأة لها ميزات تحاكي مظهرها الجسدي... وهل يختلف خيال المرأة عن خيال الرجل على اعتبار أن الأدب ابن الخيال؟وإذا كانت المرأة تبدع ضمن منطق الأجناس الأدبية أو الفنية المتعارف عليها بين النقاد والقراء، فهل كتابتها قادرة على أن تحول

---

(1) نهى سمارة : المرأة العربية نظرة متفائلة، ص31-32.

(2) رشيدة بنمسعود : المرأة والكتابة : سؤال الخصوصية/بلاغة الاختلاف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص5-6.

هذه الأجناس من حيث هي أجناس أدبية أو فنية إلى أجناس أخرى خاصة بالمرأة؟ وهل يسهم هذا الفصل بين الكتابتين في إدراك متميز وخاص للطبيعة الإنسانية أو للقضايا الثقافية والحضارية في العصر ؟ وهل يفيد تميز الإبداع النسائي أو النظرة الجنسوية إلى الإبداع في تعزيز الطاقات الإبداعية للمرأة ؟ وإذا كان موضوع الإبداع النسائي يطرح من وجهة نظر اجتماعية ، فهل يؤدي تمييز هذا الإبداع الذي تقدمه المرأة إلى دعم موقفها في المجتمع ، وإلى حل مشكلاتها ، أم يكرس وضعها المتردي؟ وهل تنتفع قضايا المرأة الاجتماعية من هذا الطرح إن لم تستفد قضاياها الإبداعية؟[1] .

وأي باحث أو باحثة في فضاء الكتابة النسوية معرض لأن يطرح مجموعة أسئلة بطريقة أو بأخرى للتفاعل مع هذه النظرية النسوية ومصطلحاتها وصياغاتها التنظيرية والتطبيقية ، في مواجهة الكتابة الثقافية التي يهيمن عليها الذكور تحديدا . فتمسي هذه التساؤلات في سياق الثقافة الإبداعية السائدة ضرورة منهجية بحاجة إلى إجابات فنية وجمالية ، لا رؤيوية فحسب ؛ لأنه ما زال هناك شبه اتفاق بين النقاد والأدباء ، على صعوبة تصنيف الأدب جنسويا ؛ بمعنى أن يكون هناك كتابة نسوية جنسوية ، وأخرى ذكورية ، وذلك لسبب «بسيط» وهو أن اللغة في العرف الثقافي التقليدي واحدة لدى الرجال والنساء ، والكتابة بالتالي«ليست بالتحديد أنثوية أو ذكورية[2]» . ومن هنا قد تصبح «القسمة الثنائية التي تقسم الأشياء إلى وجهة نظر نسائية ووجهة نظر ذكورية قسمة هشة ، بل إنها غير كافية على الإطلاق للوصول إلى أية درجة من درجات العمق والتأصيل ، لأنه حتى مع إمكان وجود اختلاف عام في وجهات النظر بين الجنسين ، فإن المشكلات والمواقف الأساسية في الحياة ، ومن ثم

---

(1) انظر الكثير من التساؤلات : ريتا عوض : المرأة والإبداع الأدبي ، نظرية الأجناس الأدبية والنظرة الجنسية إلى الأدب ، المجلة العربية للثقافة ، تونس ، السنة الثانية عشرة ، العدد الثالث والعشرون ، أيلول 1992 ، ص198-199 . ويوسف عز الدين : في الأدب العربي الحديث ، دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض ، ط3 ، 1981 ، ص261 . وعلي شلش : علامات استفهام ؛ مقالات في الأدب والنقد ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، 1992 ، ص32-45 .

(2) آني أنزيو : المرأة الأنثى بعيدا عن صفاتها : رؤية جمالية للأنوثة من زاوية التحليل النفسي ، تر طلال حرب ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1992 ، ص123 .

في الفن، تبقى لا هي مؤنثة ولا هي مذكرة، وإنما هي ببساطة إنسانية[1]». من وجهة النظر الثقافية الداعية إلى المساواة بين الجنسين.

ومهما اختلفت شكليات الخصوصية الجنسوية النسوية في المضامين والفن، فإنه سيبقى من الصعب تطبيقيا التكهن بتبعية أصول خطاب أدبي ما لمبدع مذكر أو لمبدعة مؤنثة عن طريق اللغة في حال التعمية على اسم المنتج أو ما يشير إليه في بنية العمل الإبداعي، إذ قد يتبنى الكاتب أو الكاتبة أسلوبية الآخر النفسية بجدارة، وحينها يبدع الكاتب في إحالة بطولة نصه إلى المرأة.

ولعل عسرة الفصل هذه، من حيث المبدأ، لم تمنع أصواتا نقدية من الجنسين، وخاصة في الجانب النسوي، من العمل على تكريس النظرية النسوية في الكتابة؛ بمصوغات تهوض هذه الكتابة النسوية على بعض الأسس غير الموجودة في الخطاب الذكوري المهيمن تاريخيا على الثقافة. وعلى أساس وجهة النظر هذه بدا من حق الكتابة النسوية أن تستهدف وظيفة النقض أو الهدم في الثقافات الاجتماعية والإيديولوجية الذكورية السائدة في المجتمع الأبوي المتشكل من طبقة الرجال المسيطرين على النساء، وأن على المرأة أو الكاتبة في ضوء هذه الوظيفة أن تجسد حربها مع المجتمع الذكوري، وتسعى دوما إلى التمرد لتحقيق ذاتيتها الاجتماعية والنفسية المتساوية مع الرجل حقيقة لا تزييفا، ومن خلال هذا التجاوز الثقافي يمكن أن تبتدع المرأة الكاتبة لنفسها لغة خاصة مغايرة للغة السائدة، لتمكنها هذه اللغة الخاصة من التأكيد على خصوصية النظرية النسوية المبررة ذاتيا والمقنعة للآخر، والتي«لا يمكن أن تنبثق إلا من تجربة المرأة أو من لا شعورها، أي أن على النساء أن ينتجن لغتهن الخاصة، وعالمهن المفهومي الخاص الذي ربما لا يكون عقليا عند الرجل[2]». الجسد لأهم موقع في التشكيل الهرمي السلطوي الذي تتصوره المرأة شعوريا ولا شعوريا في صور معقدة لسلطات عديدة « ابتداء من سلطة الأب والزوج في الأسرة الصغيرة، مرورا بسلطة الدولة والقانون والمؤسسات، وسلطة الدين

---

(1) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، دار المعارف، القاهرة، 1975، ص 29-30.

(2) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1996، ص 210-211

والشريعة وانتهاء بالسلطة العليا أو الشرعية الدولية[1]» .

وفي ضوء هذا الوعي الرافض/ المتمرد الساعي إلى إنتاج ظاهرة الكتابة النسوية ، نفترض دوما أن نجد في هذه الكتابة سننا تقابلية ومفاهيم جمالية تميز كتابة المرأة – في ظل نظرية خاصة بها- عن كتابتها في الأزمنة الماضية التي هيمنت فيها جمالية الكتابة الذكورية ووعي ثقافة الرجل على الكتابة ، بحيث عاشت المرأة تقليديا تحت سقف سلطة الرجل الثقافية ، فلم يتجاوز خطابها الإبداعي تقليد الخطاب الذكوري ، واستخدام لغته العرقية ، مما دفن صوت المرأة ، وقزم ذاتيتها ، وبالتالي فرض عليها ألا تظهر إلا في بابي الرثاء والغزل ، فهي في الرثاء شاركت الرجل فنظمت ما جادت به طبيعتها من شعر . وفي الغزل نصيبها فيه نصيب الموحي «لأجلها كان الرجل يبث عواطف الوجد ، ويتغنى بأناشيد الهيام[2]» . وفي هذين البابين لم تكن إشكالية الكتابة النسوية موجودة أو ملبسة ، فالرثاء كما فعلت الخنساء وليلى الأخيلية كان من حق المرأة اجتماعيا ، خاصة إذا كانت ترثي قريبا ، مع كون الرثاء قد يغدو مشكلة اجتماعية عند ليلى الأخيلية التي رثت ابن عمها «توبة الحميري» وهي على ذمة رجل آخر . أما الحب والغزل فقد كانت فيه المرأة عموما موضوعة من موضوعات الرجل العاطفية والحسية ، ولم يسمح لها بأن تكشف عن حبها في قصائد غزلية أو مقطوعات نثرية مماثلة لكتابة الرجل . وهذه الرؤية ليست شائعة في الشرق فحسب ، وإنما نجدها قد شاعت في الغرب الذي لم يسمح للمرأة إلا بالظهور رصينة خجولة[3] .

إن الثقافة العربية القديمة ، كما في أغلب الثقافات البشرية الأخرى ، ملأت حياة المرأة بتيمات الوأد والاستلاب والتشيؤ ، مما جعل من الثقافة فعلا ذكوريا قمعيا

---

(1) نوال السعداوي : الإبداع والسلطة ، الآداب ، ص 52 .

(2) أنيس المقدسي : الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط6 ، 1977 ، ص 252 .

(3) انظر : Alfred Hapegger : Gender Fantasy and Reyalism in American Literature . Columpia Uneversity press . New York . 1982,.17-18.

ويمكن النظر والتوسع في قراءة حياة المرأة الغربية قبل ظهور المرأة الجديدة :

Gail Cunningham: The New Woman and the Victorian Novel . . p.1-44.

يمنع المرأة من التعبير عن عواطفها بحرية ، وفي الوقت نفسه يباح للرجل أن يمارس لغة وحياة ما يدل على فحولته الشرعية وغير الشرعية ، فلا يحال بينه وبين التشبيب بالنساء أو ممارسة الجنس غير الشرعي . وهذا ما جعل ظهور المرأة المبدعة في تاريخنا العربي القديم محدودا ، تطور تدريجيا فيما بعد ، حتى وجدنا رابعة العدوية تتغزل بالذات الإلهية ، وولادة بنت المستكفي تقول شعرا ماجنا ، ومن هذه الزاوية يعتقد معظم الذين تحدثوا عن كتابة المرأة في الماضي أنها لم تكن واهية هامشية في ذاتها ، بل لأن المرأة آنذاك منعت من الإبداع ، بسبب الكبت الثقافي الاجتماعي الذي واجهته ، فهي«لم تكن مصابة بعقم الوجدان وشذوذ الفطرة لتختفي من الميدان الأدبي الذي هو ميدانها الأصيل ، وإنما ابتليت بظلم فادح ، أسقط مكانها في التاريخ الأدبي ، لأنه دوّن في عصور نبذت المرأة اجتماعيا . . عصور لم تعترف للمرأة بمكانها في الحياة العامة ، وبأوضاع مجتمع وأدها معنويا وفرض عليها الرق الاجتماعي والعاطفي . . وراء أسوار الجهل والنبذ والتعطل[1]» .

وأخيرا أنشأت حساسية الكتابة النسوية التي تنص على أن المرأة لم تجد وعيها الخاص ، وثقافتها شبه المتحررة ، وكتابتها الذاتية إلا مع النهضة الحديثة في القرن العشرين في سياق التحول الثقافي الاجتماعي في الغرب أولا ، ثم في الشرق بعد ذلك ، حيث نالت المرأة بعض حقوقها المستلبة من الآخر/الرجل(المجتمع) عن طريق تعميم التعليم للجنسين ، وشيوع أفكار التحرر ، وخروج المرأة للعمل ، وانتشار الكتابة النسوية الصحفية بشكل فاعل ، مما ساهم في نشوء نظرية نسوية في الكتابة والحياة ، ، لا مناص للهروب من التفاعل معها ، كما يجب على الثقافة الأدبية أن تتجاوز انتقاص كتابة المرأة وتحقيرها والتشكيك بها ، كأن توصف بأنها مزورة مكتوبة بأقلام الرجال ، أو أن تعد تافهة كتفاهة المطبخ والأطفال في العرف الذكوري!! .

إن إشكالية الكتابة النسوية آخذة في طرح مفرداتها على الثقافة العربية المعاصرة ، سواء أقبلت هذه الثقافة بالتفاعل مع هذه المفردات أم رفضتها بحجج متنوعة . والمسألة المركزية في ظننا تكمن في رسم الخطوط العامة التي تجعل من هذه الكتابة ليست موضة أو صرعة ثقافية ، وإنما هي إضافة أو قراءة تثري الوعي الإنساني

---

(1) عائشة عبد الرحمن : الأدب النسوي العربي المعاصر ، مجلة الفكر ، السنة٧ ، ع1 ، أكتوبر1961 ، ص233-234 .

الجديد في بنائه للعالم المعاصر الأكثر تحررا وانفتاحا وثقافة . ومن خلال الكتابة النسوية تجيء إضافات المرأة عن طريق «إضفاء المعنى الإنساني على الوجود الواقعي ، والتعرف على الحقائق الواقعية بالتجربة لا بالتعلم ، والتي يجب أن تعني بالنسبة للمرأة الذات والآخرين ، لا الآخرين فحسب . وأن يكون الاهتمام بالعقل إلى جانب الاهتمام بالجسد ، وأن تضاف الروح إلى اللحم ، والمرأة إلى الرجل ، ولا داع بالتالي أن يكون أحدهما ضد الآخر[1]» .

ثانيا : التحول الثقافي وتدجين مصطلح الكتابة النسوية[2] :

بدأت المرأة العربية الكتابة الفعلية مع بداية النهضة في أواخر القرن التاسع عشر ، فمارست مستويات الإبداع كافة ، وإن كانت المسألة اتخذت مسلكية التطور البطيء والمحدود في الفترة الممتدة بين أواخر القرن التاسع عشر وأوائل الستينيات من

---

(1) Carol Pearson & Katherine pope : The Female Hero in American and British literature -R. R. Bowker Company . New York &London , 1981 . P .15.

(2) يمكن إطلاق مصطلحات نسائية ، أو أنثوية ، أو كتابة المرأة . . في حين تميز الناقدة الأمريكية توريل موي بين ثلاثة مصطلحات في النظرية الأدبية النسوية أو النسائية ، وهي : «الأنثى» التي تعني كتابة المرأة دون أن يدل هذا المصطلح على طبيعة الكتابة إطلاقا ، و« الأنثوية» وهي الكتابة التي تبدو وقد همشها النظام الاجتماعي – اللغوي السائد ، و« النسوية» وهي الكتابة التي تتخذ موقفا واضحا ضد الأبوية وضد التمييز الجنسي . توريل موي : النسوية والأنثى والأنوثة ، تر كورنيليا الخالد ، الآداب الأجنبية ، العدد 76 ، السنة التاسعة عشرة ، خريف 1993 ص 44 . ومن جهتي أفضل مصطلح « الكتابة النسوية» على مصطلح « الكتابة النسائية» لما في المصطلح الأول من بعد لغوي يوازي مصطلح الكتابة الذكورية . ويجب ألا تفهم كلمة النسوية على أنها دونية اجتماعية كما في التصور اللغوي الشائع اجتماعيا . علما بأن المعجم اللغوي يشير إلى جموع عربية للمرأة : نِسوة ونُسوة ونساء ونسوان ونِسوان ونِسْنِين . (المنجد : نسو) ، ولعل النسبة «نسوي» هو المصطلح الأكثر دلالة . وقد نجد في ثقافتنا من يستخدم المصطلحات على هواه ، كما فعل أحد المثقفين الذي فهم « أن الأدب النسائي يختلف عن الأدب الأنثوي ، باعتبار الأول أدبا يصف الأنثى كجزء من واقع الرجل ، ولا يستهدف تقديم واقع أنثوي محض» وهو ما يسمى إليه الأدب الأنثوي . عابد خزندار : حديث الحداثة ، المكتب المصري الحديث ، القاهرة ، 1990 ص 73 .

القرن العشرين ، حيث برزت أسماء نسوية رائدة ، دعت إلى تعليم المرأة ، ورفض واقعها الحريمي ، ومهاجمة بعض القيم النسوية كالحجاب والنقاب ونظام الحريم ، والمطالبة بالحرية ، والخروج إلى العمل ، وتولي الوظائف العامة ، والمشاركة في السياسة . . . وقد ساعد على نهضة خطاب المرأة انتشار التعليم الجامعي ، والانفتاح الثقافي والاجتماعي التحرري ، ونيل المرأة للكثير من حقوقها المتساوية مع الرجل من ناحية قانونية ، وتأثر قضية المرأة العربية بالمرأة الغربية التي قطعت شوطا كبيرا في طريق التحرر . .

وقد أنشأت الرائدات في سبيل إبراز قضية المرأة العربية مجلات نسوية بين عامي 1982 و1950 وصل عددها إلى حدود خمسين مجلة ، ساعدت على التأسيس لانتشار الكتابة النسوية ، وتطور أفكار النساء التحررية ، وكتابة بعض الروايات والأشعار التعليمية ، والأبحاث المتنورة[1] .

ومع أواخر الخمسينيات خاضت الكاتبة العربية ، متشابهة في ذلك مع الكاتبة في الغرب ، تجربة الكتابة النسوية الحقيقية بكل إشكالياتها كما ونوعا مع تحفظات اجتماعية كثيرة أيضا في وجهها ، لكن الكتابة النسوية العربية تطورت لتبدو كتابة متنوعة ذات فنية متقدمة ، ووعي متمرد على الوعي الذكوري . وقد ساهم النقد النسوي في التمهيد لنشوء نظرية متميزة في الكتابة النسوية المختلفة عن الكتابة الذكورية ، بعد أن وجد هذا النقد خصوصياته في الكتابة النسوية الإبداعية .

هكذا صار بالإمكان الحديث-منذ مطلع القرن العشرين إلى اليوم-في ثقافتنا

---

(1) للتوسع في قراءة رائدات النهضة العربية في الفكر والإبداع ، انظر : أنور الجندي : أدب المرأة العربية ، تطوره وأعلامه ، ص1-134 ، ومحتويات هذا الكتاب مختصرة في كتاب آخر للمؤلف : أضواء على الأدب العربي المعاصر ، ص181-204 . عائشة عبد الرحمن : الأدب النسوي العربي المعاصر ، مجلة الفكر ، ص233-247 ، بوعلي ياسين : حقوق المرأة في الكتابة العربية منذ عصر النهضة ، ص35-116 . سليمان حسيكي : المرأة العربية ، أدب ومواقف نهضوية /تحررية ، الفكر العربي السنة السادسة عشرة ، العدد الثاني والثمانون ، خريف 1995 ، ص 81-99 . أنيس المقدسي : الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث ، ص 271-273 . عفيف فراج : المسار الإبداعي للمرأة اللبنانية ، الآداب ، العدد 11 ، السنة الأربعون ، تشرين الثاني 1992 ، ص43-46 . Miriam Cooke:Wars other voices:, P.69 - 84.

عن حركة نسوية ، وكتابة إبداعية نسوية ، ونقد نسوي ، ووعي نسوي ، ومؤسسات نسوية ، وإيديولوجيا نسوية . . بوصفها نسوية مستقلة في المجتمع والإبداع والثقافة . وصار بالإمكان أيضا التفاعل مع الخطاب النسوي من خلال الرؤية النسوية للعالم في سياقات حوارياتها المختلفة مع الآخر الرجل كشريك في الهموم الحياتية من جهة ، وكسلطة ذكورية مهيمنة قامعة للمرأة الباحثة عن التحرر من جهة ثانية ، لتهتم الكتابة النسوية التي تشكلت في ظل حركات نسوية متعددة بمسائل جوهرية في حياة المرأة ، أهمها نقد القهر الاجتماعي الذكوري الموجه للنساء ، والحث على التمرد النسوي ضد مجتمع الذكور الذي قد يكون مقهورا هو الآخر اجتماعيا ، لكنه سيبقى قاهرا للمرأة الأضعف ، على اعتبار أن سياسة القهر التي تمارس ضد الرجل مرة ، قد تمارس ضد المرأة مرتين على الأقل ، «تحت تأثير الإيديولوجيا الطبقية المسيطرة[1]» . وهنا تتلقى المرأة عدة اضطهادات سلطوية قمعية ، فتصبح حال أية امرأة عربية تمارس الكتابة مشابهة لما تشعر به رضوى عاشور وهي تصف نفسها قائلة«أنا امرأة عربية ومواطن من العالم الثالث ، وتراثي في الحالتين تراث الموءودة . أعي هذه الحقيقة حتى العظم مني[2]» وهذه الحقيقة لا بد أن تبرز بصور متعددة في الكتابة النسوية ، وتقوم بدورها في التأسيس لهذه الكتابة رؤيويا وجماليا .

وفي الوقت الذي فعّلت فيه الكتابة الإبداعية النسوية حربها ضد الآخر (الرجل / المجتمع) ، نجد النقد النسوي ، وتحديدا في الغرب ، قد ركز على « كشف كراهية النساء في الممارسات الأدبية : الصورة المكررة للنساء في الأدب كملائكة أو مسوخ . . أو المضايقة النصية للنساء في أدب الذكور الكلاسيكي والشعبي ، واستبعاد

(1) لطيفة الزيات : من صور المرأة في القصص والروايات العربية ، ص111 .

(2) رضوى عاشور : على مدارج الكتابة ، الآداب ، السنة الأربعون ، عدد١١ ، تشرين الثاني 1992 ، ص67 .

النساء من التاريخ الأدبي[1]» ، مما ساهم في دفع الكتابة النسوية بمجملها إلى أن تعلن عن رؤية نسوية جنسوية ضد الآخر ، من خلال تركيزها على قضايا اجتماعية تهم المرأة كطبقة مستغلة ، تصارع من أجل التخلص من تقاليد المجتمع الذكوري ، ومن أجل إثبات تقاليد أخرى مغايرة ، تؤكد فيها «رغبة المرأة في التحرر ، وفي البحث عن مجال لا تكون فيه مجرد أداة وظيفية مسلوبة الإرادة ، ولا مجرد مثير للرغبة الجنسية[2]» .

ربما أمست الكتابة النسوية في ضوء هذا التصور جوهر المرأة المثقفة الجديدة التي لا تجد مخرجا لها مما تعاني سوى الانفتاح على الكتابة التي تصبح «الوسيلة الوحيدة للتنفس[3] ، والعلاقة الزوجية الحميمة البديلة بالزوج[4] ، والجحيم الذهبي[5] ، ووسيلة الحياة التي تستوقف ، وتدهش ، وتشغل ، وتستوعب ، وتربك ، وتخيف تحدي الموت[6] وهذيان الدهشة ، وجسر مضيء إلى الحقيقة الأكثر بقاء ، وقلم يتحر ، وتجربة القطيعة والعزلة والتجديف ضد التيار ، والخروج عن النص ، ولعبة التشظي

---

(1) إلين شولتر : الثورة النقدية النسائية ، تر خالد حداد ، الآداب الأجنبية ، السنة 18 ، العد 70 ، 1992 ، ص109 . ومن أفضل الكتب التي جمعت مقالات لكاتبات عالجت كتابة المرأة والكتابة عن المرأة في الغرب كتاب :

Mary Jacobus (edited): Women riting and riting about Women, Croom Helm LTD , London 1979 .

وقد شبهت إحدى الكاتبات قراءة نصوص المرأة بالغوص في الرحم أو القبر ، للتدليل على عمق اختلاف كتابة المرأة عن كتابة الرجل ، انظر المرجع نفسه ، ص10 .

(2) محمد معتصم : دائرية النص والرؤية النسائية ، مجلة الآداب ، بيروت ، العدد 6/5 ، 1997 ، ص 98–99 .

(3) نوال السعداوي : الإبداع والسلطة ، مجلة الآداب ، ص52 .

(4) فوزية رشيد : أغاني كوني امرأة من الخليج ، مجلة الآداب ، السنة 40 ، ع11 تشرين الثاني 1992 ، ص 58–59 .

(5) ليانة بدر : شجرة الكلام ، مجلة الآداب ، السنة 40 ، ع11 تشرين الثاني 1992 ، ص 65 .

(6) رضوى عاشور : على مدارج الكتابة ، مجلة الآداب ، ص 68 .

والاتحـاد[1] . وصوت الإدمان[2] في الكثير من الشهادات النسوية التي تقيم مع الكتابة علاقة صوفية حميمة ، مما يكشف عن تواؤم عميق اندماجي بين المرأة والكتابة .

ولعل قهر المرأة المثقفة اجتماعيا ونفسيا بشكل أساسي ، هو الذي أشبع الكتابة النسوية بتجارب حياتية مليئة بوعي المرأة المأساوي ، وهي تتصور نفسها ابتداء من اللاوعي المتشكل في تجربة القتل غسلا للعار ، ومرورا بوأد البنات ، والسبي واستعباد النساء ، وتحويل الجسد للمتعة في سياق الجواري ، وازدواجية احتقار الجسد وتقديسه ، وحرمان المرأة من المواقع الوظيفية الحساسة ، وإجبارها على الزواج ، واختزالها في عذريتها ، ومطالبتها بإنجاب الصبي ، وإدانتها لإنجاب البنت ، وهجرها ، وضربها ، والزواج عليها ، وتطليقها ، وحجبها .. الخ[3] ، وانتهاء بتعبيد عريها باسم التحرر في العالم المعاصر . وقد عانت بما يكفي لتشكيل الصياغات المحورية والمفردات والمفاهيم والقضايا الرئيسة داخل كتابتها المتحولة من نمط الكتابة التقليدية المتعايشة مع الكتابة الذكورية ، إلى نمط جديد يبحث عن الحرية ، ويمارسها من خلال التمرد ، ورفض المساواة الإبداعية الخادعة تحت سقف الوعي الذكوري المهيمن على كتابة المرأة كتابة وقراءة ونقدا ، وبالتالي بلورة مصطلحات الكتابة النسوية التي تبحث عن تشكل نظري تطبيقي في بنى تسعى إلى بناء النموذج الخاص على مستويات الشخصية والزمكانية واللغة ؛ هذه العناصر المشكلة لجوهر أية كتابة ، ولكن من منظور نسائي مختلف ، وخاص بالمرأة ، بحيث لا تكون فيه المرأة رمزا«تشييئيا» للوطن المنتهك ، أو فضيحة للظلم الاجتماعي ، أو صورة للاستغلال الجنسي ، أو رمزا للصمت والاحتجاب والبراءة كما ظهرت في الكتابة الذكورية ، وإنما هي«إنسان» يتشكل في أطر إنسانية ترفض العبودية وعيا وتطبيقا ، كما ظهر ذلك من خلال الروايات والقصص النسوية العربية الأولى في أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات

---

(1) انظر شهادات الكاتبات السعوديات : مجلة قوافل ، السنة الثانية ، العدد الثالث ، 1994 ، ص 103-150 .

(2) حنان الشيخ : الكتابة صوت هو كل ما أملكه ، مجلة مواقف ، العددان 73/74 ، خريف 1993 - شتاء 1944 ، ص190 ، وانظر المزيد من الشهادات عن المرأة والكتابة في المرجع نفسه ، 8-305 .

(3) نازك الأعرجي ، صوت الأنثى ، انظر ص18-23 .

التي احتفلت بالحرية ولو بطريقة مشوهة أحيانا .

وغالبا ما جاءت الحرية في الكتابة النسوية منتجة من خلال الأزمات العاطفية في الحب ؛ حيث كانت المرأة تشعر بأنها كيان مستلب اجتماعيا في تجربة الزواج بالذات ، لذلك مارست البطلات الحب في الكتابة بطرقهن الثائرة على الأعراف والتقاليد كلها ، وفي كثير من الأحيان ترى البطلات الجنس غير الشرعي ممارسة عليا للحرية ضد عبودية الزواج ، وتمردا على السلطة الأبوية ، حيث أثارت رواية«أيام معه» لكوليت خوري معركة ضد الكتابة النسوية في مطلع الستينيات ، إلى حد اعتبارها أول صرخة نسوية جريئة وخارجة عن التقليد وذات نفس معاصر[1] .

ويبدو لنا أن التحول الثقافي الرئيس الذي نجده في الكتابة النسوية العربية المعاصرة هو إصرار بعض الكاتبات على أن تكون الكتابة النسوية معركة جنسوية تكتب المواجهة بين المرأة والرجل ، وأن المرأة لم تعد خنساء تكرس حياتها لبكائية الرجل الغائب ، وإنما سعت إلى إقصاء الرجل الحاضر وتهميشه ، وإعلان الحرب ضد مؤسساته التي أنتجها لقهر المرأة ، لخنق إمكانيتها . وفي ظننا أن أي توجه يقرأ الكتابة النسوية من هذا الجانب سيدرك كيف كان التحول ذا طبيعة إشكالية في الكتابة النسوية العربية ، وخاصة في الكتابة الروائية ؛ لكونها أقدر الأجناس الأدبية انفتاحا على الحياة وتناول أعقد مشكلاتها .

ثالثا : نبت المثاقفة النسوية في الكتابة العربية .

ليست الكتابة عن العلاقة بين النسوية الغربية والنسوية العربية بأمر هين ، إذ ما زالت هذه الإشكالية لم تقرأ قراءة شاملة تستوضح خصائص الدمج بين الرؤى والجماليات . لكننا نستطيع التأكيد مبدئيا على أن الأفكار الإبداعية والنقدية النسوية العربية ، بلورت نفسها في ضوء الثقافة الغربية المسكونة بالأسماء النسوية وأفكارها التحررية .

وفي الوقت الذي ما زالت فيه الثقافة العربية تعيش مرحلة الانفتاح على مقولات الكتابة النسوية من الناحية التأثرية عن طريق الترجمة والاقتباس ، نجد الثقافة الغربية قطعت شوطا كبيرا في تأصيل هذه المقولات منذ الثورة الثقافية

---

(1) حسام الخطيب : حول الرواية النسائية في سوريا ، مجلة المعرفة ، العدد 166 ، 1975 ، ص89 .

السياسية الأوروبية عام 1848 [1] . ومنذ ستينيات القرن العشرين تحديدا إلى الآن ، شاع التنظير لهذه الكتابة والتطبيقات عليها في الغرب من خلال النقد النسوي وما يطرحه من مقولات[2] ، مما يؤكد على أن هناك فرقا عميقا على مستوى الرؤى بين الكتابة النسوية والكتابة الذكورية ، حيث يعود هذا الفرق في الأساس إلى كون النساء «ضحايا فكرية وعاطفية وجسدية للرجال»[3] ، مما نمط صورهن في الكتابة الذكورية ؛ الأمر الذي دفع المرأة إلى أن تنشئ لغتها الخاصة بطريقة مختلفة ، فتجعل كتابتها سيمفونية نسوية ترد على سيمفونيات الرجال الذين تولوا العزف ضد المرأة والنظر إليها كجنس من الدرجة الثانية على طول التاريخ البشري[4] ، علما بأنه من الصعب التعرف إلى خصوصية الكتابة النسوية بعيدا عن مقارنتها بالكتابة الذكورية ، لذلك تبقى العلاقة جدلية بين الكتابتين ، مع احتفال الكتابة النسوية بتحقيق العدالة للمرأة في مستويات « التفكير ، والتصرفات ، والوظائف ، والجنس[5]» .

وكان النقد النسوي الغربي الذي تمحور بداية مع فرجينيا وولف الأم المؤسسة لنظرية الكتابة النسوية في الغرب[6] هو القيمة الثقافية الأدبية التي محورت خصوصية المرأة في الكتابة من خلال خصوصيات موقعها الاجتماعي والتاريخي واللغوي ، مما استدعى وجود كتابة نسوية معاصرة مختلفة في رؤاها وجمالياتها ، تؤسس لإعادة قراءة الأنثوي«ذلك الغريب فينا»[6] ، دون أن يرفض هذا النقد

---

(1) Muriel Bradbrook : Women and Literature 1779-1982, P . 50

(2) انظر بعض الرؤى النقدية الغربية في الكتابة النسوية ، كتاب : Mary Eagleton (Edited and Introduced): Feminist Literary Criticism , Longman , London and New York , 1991 p.1-23

(3) توريل موي : النسوية والأنثى والأنوثة ، مجلة الآداب الأجنبية ، ص28 .

(4) انظر قراءة لكتابها خيال الأنثى ، علي شلش : علامات استفهام ، ص 37 (والقراءة ص 32-45) .

(5) انظر : Keith May : Characters of women in narrative literture ,The macmillan press LTD , London1981, P 150.

(6) Mary Eagleton (Edited and Introduced): Feminist Literary Criticism, p. 1.

(7) جوليا كريستيفا : الأنثوي ذلك الغريب فينا ، حوار أوداد أسير ، مجلة مواقف ، ع73-74 ، 1993-1994 انظر ، ص111-128 ، وتقول كريستيفا عن هذه الغربة : «حتى النساء لديهن صعوبة في بلوغ الشطر المؤنث فيهن ، ويفعلن أي شيء كي يبقى هذا الشطر خبيئا ، محجوبا لا يرى ، مخجلا» ص120 .

التعايش مع نقد آخر هو نقد المساواة بين الكتابتين في مجال الشعور بتطور الحياة، وتحقق بعض ملامح إنسانية المرأة، وخوضها مجالات الثقافة والإبداع مع الرجل، حيث نشأت مقولات النساء المعتدلات اللواتي طالبن بوحدة التجارب الأدبية لكل من النساء والرجال معا، مع ضرورة تكريس الثورة النقدية الكاملة لفهم التراث الأدبي وإعادة كتابته من جديد في ضوء هذا النقد غير التحيزي[1].

بل نجد الدراسات النقدية النسوية الغربية نفسها تفرق بين نوعين من النقد عند المرأة، هما: النقد النسوي ونظرياته النسوية، وهو قائم على ضرورة اتخاذ موقف واضح يلتزم بالصراع ضد الأبوية والتمييز الجنسي، وهو نقد يدعو إلى تحويل التحليل النفسي الفرويدي إلى ينبوع تحليل نسائي حقيقي لتكريس الاختلاف بين الجنسين، وإعادة تشكيل بناء الجنس في المجتمع الأبوي. والنقد الآخر هو النقد الأنثوي ونظريات الأنوثة، وهو نقد يرتكز على مجمل النساء (الإناث)، ويعد مجرد كون المرأة أنثى، ناقدة أنثوية، لكنه لا يضمن بالضرورة أن تكون هذه الأنثى ناقدة نسوية ملتزمة بالصراع ضد المجتمع الأبوي. والكتابة الأنثوية هنا نقديا، مثلها مثل الكتابة الإبداعية، معرضة للتهميش، والقمع، والخضوع الجنسي والطبقي بواسطة النظام الرمزي الأبوي[2].

وتعد مقولات النسوية الثائرة على الأبوية، والرافضة لمبدأ التراجع عن نسويتها، هي الأبرز في النقد النسوي الغربي منذ الستينيات، بحيث أصبحت مهمة هذا النقد منع الأبوية عن إسكات المعارضة بحيلها المألوفة[3]. وتنبهنا من جهتها جوليا كريستيفا، أيضا، إلى أن الهدف الثوري من النقد النسوي هو الحث الثقافي على تفهم صراع النساء مع الرجال، من خلال ثلاثة محاور[4]:

1. مطالبة النساء للثقافة العامة بحرية متساوية بين الجنسين من أجل الوصول إلى النسوية التحررية، والمساواة، والنظام الرمزي الإنساني.
2. رفض النساء للنظام الرمزي الذكوري، والتأكيد على الاختلافات بين الجنسين،

---

(1) إلين شولتر: الثورة النقدية النسائية، مجلة الآداب الأجنبية، ص116.

(2) توريل موي: النسوية والأنثى والأنوثة، مجلة الآداب الأجنبية، ص41-45.

(3) المرجع نفسه، ص45.

(4) المرجع نفسه، ص 39.

وإظهار النسوية الراديكالية ، وتمجيد الأنوثة ، في مواجهة النظام الرمزي الذكوري .

3. رفض النساء للتقسيم بين الذكورة والأنوثة بوصفه تقسيما يقع في الإطار الطبيعي لا الحضاري .

وبالتالي حاول النقد النسوي أن يكشف الآلية التي يهيمن بها الرجال على النساء وخاصة الآلية الإيديولوجية الأبوية المتحيزة التي تغلغلت تغلغلا صارخا في الدين والأسطورة والمجتمع والسياسة والأدب وذلك انطلاقا من مقولة : « جوهر السياسة هو القوة» المحتكرة بأيدي الرجال[1] . لذلك جاءت المرأة الجديدة أو « حواء المغامرة» في الكتابة النسوية تتحرش بالقدسي والمحرم وتنبش في القيم المستقرة ، وتشك بكل شيء ، وتدخل عوالم الخطيئة والموت بأسلحة متعددة تحاول أن تثبت من خلالها إنسانية أنثويتها المساوية لذكورية الرجل .

وفي ضوء تطور النقد النسوي الغربي يمكن تبين ثلاثة أطوار[2] :

1. طور «التأنيث» (feminine) 1840-1880 ، وفيه سلمت الكاتبات بالمعايير الجمالية الذكورية المهيمنة كالاحتشام والالتصاق بالحلقة الاجتماعية العائلية ، وتقبل القيود الفنية والاجتماعية في التعابير الأدبية تجنبا للفظاظة والمجون .

2. طور : «النسوي» feminist 1880-1920 ؛ وفيه طالبت المرأة بمطالب منفصلة ، ومساواة في الاقتراع والتصويت . . .

3. طور «الأنثوي» (female) 1920 فصاعدا ، وفيه اتضح التمايز في الوعي والتجربة النسوية تجاه وعي الذكورة وتجاربهم فالنساء يكتبن على نحو مختلف لا لاختلافهن نفسيا عن الرجال ، بل لاختلاف تجربتهن الاجتماعية .

وربما كان تحديد جوليا كريستيفا لثلاث مراحل إيجابية في تاريخ الكتابة النسوية

---

(1) توريل موي : النسوية والأنثى والأنوثة ، ص 25 . وانظر عن النقد النسائي في الكتابة العربية : علي شلش : علامات استفهام ، مقالات في الأدب والنقد ، ص ص32-45 . باربارا هـ . ميليتش : الشعر والنوع ، تر عبد المقصود عبد الكريم ، مجلة إبداع ، القاهرة ، ع3 ، مارس 1993 ، ص30-45 . توريل موي : النسوية والأنثى والأنوثة ، مجلة الآداب الأجنبية ، ص 23-46 . سعاد المانع : النقد الأدبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر ، المجلة العربية للثقافة ، السنة 16 ، العدد 32 ، مارس1997 ، انظر ص72-109 .

(2) رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، انظر ص197-202 .

المعاصرة ، بعد تطور مصطلحاتها تضيف إليها مرحلة رابعة سلبية ، هو التحديد الأكثر فهما لتطور الكتابة النسوية في الغرب ، حيث ظهر هذا التطور على النحو التالي :

مرحلة المتظاهرات من أجل حق الاقتراح في أواخر القرن التاسع عشر . ثم مرحلة المطالبة بالمساواة بين الجنسين . ثم مرحلة التوكيد على الفروق بين الجنسين ، وإظهار خصوصية النساء وإسهاماتهن المميزة في الحضارة وخصوصية لذتهن الجنسية ، وخصوصية الكتابة لديهن . . . وأخيرا مرحلة الانزلاق عن طريق تشكيل نواة سلطوية نقدية تنتظم حول امرأة «زعيمة» لا تختلف عن أي زعيم رجل[1] .

ومجمل القول أن النقد النسوي الغربي في تحقيبه للكتابة النسوية الغربية ، كان ينطلق في تعريفه لهذه الكتابة من منطلق التمرد على الثقافة الذكورية بحثا عن الحرية الثقافية النسوية المستلبة ، ومن ضمنها كتابة المرأة التي تبنت أفكار الذكور ولغتهم ، إلى أن غدت «تجسدها في حياتها وفكرها حتى أصبحت كالرجل ، ترى دونية نفسها كبدهية مطلقة ، فـه يتسم المذكر بالإيجابية والمغامرة والعقلانية والإبداع ، بينما تتصف الأنثى بالسلبية والرضوخ والارتباك ، والتردد والعاطفية واتباع العرف والتقاليد[2]» وهذا ما أدى إلى بناء ثنائية الرجل/ المرأة بطريقة ثنائية مشوهة(حدها الأول للرجل الإيجابي ، وحدها الثاني للمرأة السلبية) في الثقافة الذكورية ، كما كشفتها نظرية النقد النسوي على نحو : الفاعلية/السلبية ، الشمس/القمر ، الثقافة/ الطبيعة ، النهار/الليل ، الأب/الأم ، الرأس/ القلب ، العقلانية/الحسية ، التجريد/التجسيد ، المنطق/ الانفعال ، الشكل/المادة ، المحدب/ المقعر ، الخطوة / الأرض ، الحركة/ الثبات[3] .

وفي سياق التوصيفات السابقة للكتابة النسوية ونقدها لا يتسنى لنا الحكم حكما مطلقا بأن المغايرة بين الكتابتين النسوية والذكورية قد تحققت فعليا في مستوياتها الفنية والجمالية ، إذ كل كتابة مهما كان جنسها هي مغايرة / مقابلة للكتابة الأخرى ، ومتناصة / متقاطعة معها في الوقت نفسه ، وهذه هي سنة الإبداع

---

(1) جوليا كريستيفا : الأنثوي تلك الغريب فينا ، ص 111-112 .

(2) ميجان الرويلي ، وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، مكتبة العبيكان ، الرياض ، 1995 ، ص 161-162 .

(3) صبري حافظ : النظرية النقدية النسوية الحديثة ، في نقض بنية الفكر الأبوي ، ص36 .

الذي يميز بين المبدعين كأفراد ونصوص ، في حين يجمع بينهما نسبيا كأساليب واتجاهات ومدارس ، وبالتالي فإن الطريق ليست سهلة أمام النقد النسوي في بلورته للكتابة النسوية الخاصة على الأقل جماليا .

***

لو أردنا قراءة النقد النسوي العربي ، والكتابة النسوية العربية في مجمل الأفكار السابقة لوجدنا الحركية النسوية العربية لا تفترق كثيرا من حيث الخط العام عما رسمته نظرية الكتابة النسوية الغربية ، فالمثاقفة في هذا الجانب بين الثقافتين العربية والغربية واضحة لا تحتاج إلى إثبات ، فكل الباحثين يقرون بجوهرية التواصل الثقافي العربي النسوي مع كتابات مجموعة من النساء الغربيات إلى حد امتلاك بعضهن شهرة واسعة لدى جميع كاتباتنا النسويات ، لكن تفتقر الدراسات العربية للتنظير في هذا الجانب ، فلا نكاد نحصل على أكثر من أبحاث قصيرة منشورة في الصحافة العربية تبين العلاقة بين الكتابة النسوية العربية والكتابة النسوية الغربية ، وخاصة في مجال النقد ، ولعل أهمها بحث سعاد المانع «النقد الأدبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر[1]» ، وفيه ، كما يتضح من العنوان ، محوران : محور تتحدث فيه الباحثة عن النقد النسوي الغربي واتجاهاته ، وفاعليته في نقد التحيز ضد المرأة في الأدب ، وفي قراءة كتابات المرأة ، وتحديد خصائص لغتها . ومحور آخر هو صدى النقد النسوي الغربي في النقد العربي المعاصر ، وفيه إشكاليات التحيز ضد المرأة ، وكتابة المرأة ، والكتابة والجسد ، إذ ترى الباحثة أن « النقد الأدبي النسوي في الكتابات العربية يظهر بارزا في جانبين رئيسيين : الأول هو التحيز ضد المرأة في التراث الأدبي والثقافي والشعبي ، ويندرج تحت هذا عد اللغة العربية تتحيز ضد المرأة . والثاني : البحث عن سمات لأدب المرأة وكتابة المرأة ، ويرتبط هذا حينا بالاتجاه الذي ينظر في المضمون والخصائص الأسلوبية ، وحينا بالاتجاه التحليلي النفسي / اللغوي الذي يتبنى دعوى وجود كتابة أنثوية خاصة مصدرها الاختلاف الجسدي بين الرجل والمرأة[2]» ، وتخلص الباحثة إلى التأكيد على وجود مستويين في الدراسات النقدية النسوية العربية الموظفة للمقولات

(1) سعاد المانع : النقد الأدبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر ، المجلة العربية للثقافة ، انظر ص72-109 .

(2) المرجع نفسه ، ص 90 . وانظر إلين شولتر : النقد النسائي في عالم الضياع ، تر محمد الدريني ، الثقافة العالمية ، الكويت ، ص 87-91 .

النقدية النسوية الغربية ، «بعضها معتدل في التفاعل مع هذه المقولات والتحمس لها . وبعضها- وهو الكثير - يبدو فيه سعي حثيث لاستعمال شواهد من التراث أو من اللغة لإثبات صدق مقولة من المقولات[1]» . ولا يعني هذا القول أن الكتابة النسوية العربية تابعة للكتابة النسوية الغربية في مجال النقد ، إذ يمكن الحديث عن خصوصيات محلية تبرز شخصية الناقد/الناقدة في إنتاج الخصوصية من خلال ثقافته / ثقافتها الممتدة في التراث ، وأنه من الصعب تهميش كثير من الكتابات النقدية النسوية المحلية ، وإعلان تبعيتها للثقافة النسوية الغربية .

ومع ذلك يبدو من العسير ، أيضا ، أن نجد كتابة نقدية نسوية عربية لم توظف في متنها بعض المقولات والأفكار النسوية الغربية ، مما يعني تأثرا ملحوظا ، كما هو حال أي مجال آخر من مجالات الكتابة والثقافة العربية الحديثة عموما ، وخاصة في موجة الحداثة .[2]

وقد احتفلت الكتابة العربية منذ الثلاثينيات بقراءة العلاقة بين المرأة والأدب متأثرة بالغرب . وبإمكاننا أن نتحدث عن ثلاثة اتجاهات عربية في الكتابة النسوية ، وهي :

1. كتابة المرأة بوعي قلم الذكورة في زمنية ما قبل عصر النهضة : ومثالها الخنساء وليلى الأخيلية ، ورابعة العدوية ، وولادة بنت المستكفي .
2. كتابة الأنثى في سياقيها الرومانسي الملتزم الباحث عن التحرر والمساواة ، ومثاله معظم رائدات النهضة ، والكثير من الروائيات والشاعرات ما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية ، حيث أبرزت كتابة المرأة في هذه الفترة معاناتها الذاتية ومطالبتها ببعض حقوقها بطريقة «مؤدبة» رومانسية .
3. الكتابة النسوية العربية المجسدة للمعركة مع الثقافة الذكورية /المجتمع ، وهنا ما زالت تعد الكتابة النسوية في مستوى أدنى درجة من الكتابة الغربية المتمردة إلى حد التطرف ، ومع ذلك نجد مثالها في كتابات كوليت خوري ، ونوال السعداوي ، وغادة السمان ، وسحر خليفة ، وليلى العثمان ، وفاطمة المرنيسي .

وكذلك الأمر في النقد ، حيث يمكن الإشارة إلى :

1. نقد المرأة المتماثل مع النقد الذكوري في رؤاه وجمالياته ، إذ يمكن الإشارة إلى

---

(1) سعاد المانع : النقد الأدبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر ، ص 108 .

(2) للتوسع في أثر النقد الغربي على الكتابة النسوية العربية ، انظر : عفيف فراج : المسار الإبداعي للمرأة اللبنانية ، الآداب ، ص43-51 . محمود فوزي : أدب الأظافر الطويلة ، ص7-39 .

أغلب الدراسات النقدية الأكاديمية، والرسائل الجامعية المعالجة لإشكالية المرأة.

2. والنقد الأنثوي المساواتي الذي يرى خصوصية المرأة في بعض قضاياها الذاتية والرؤيوية والمحتوى، والمساواة فيما عدا ذلك، وهذا النقد هو المكتوب بأيدي أغلب الكاتبات المبدعات للتعبير عن رفضهن للخصوصية النسوية، والمناداة بالتوحد إنسانيا وجماليا، ويشارك في هذا النقد بعض النقاد المنادين بوحدة اللغة.

3. والنقد النسوي الإيديولوجي الجمالي، وهو الذي يقر بانفصال الكتابة النسوية عن الكتابة الذكورية، وهو النقد النسوي المهم في تيار النسوية العربية المعاصرة، حيث يمكن أن نشير إلى عدة كتب عربية، منها «صوت الأنثى : دراسات في الكتابة النسوية العربية» (1997) لنازك الأعرجي، «والمرأة في المرآة: دراسة نقدية للرواية النسائية في مصر» (1989) و«صورة الرجل في القصص النسائي» (1995) لسوسن ناجي، و«كلمة المرأة، جسد المرأة/ الهوية الجنسية والخطاب في الكتابة العربية -الإسلامية» (1990) و«الرجال والنساء والآلهة: نوال السعداوي» و«فن الأدب النسوي العربي» (1995) (وهما باللغة الإنجليزية) لفدوى مالطي دوجلاس، و«المرأة والكتابة، سؤال الخصوصية / بلاغة الاختلاف» (1994) لرشيدة بنمسعود، «وفصل مهم من كتاب «الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش» (1988) لمحمد نور الدين أفاية و«المرأة واللغة» لعبد الله الغذامي، «والمرأة في كتاباتها: أنثى بورجوازية في عالم الرجل» (1986) لأحمد جاسم الحميدي، و«100 عام من الرواية النسائية العربية» (1999) لبثينة شعبان.

ونتيجة لكون أغلب الكتب النقدية النسوية الغربية أنجزت في الثمانينيات[1] من

(1) أبرزها: «السياسة الجنسية -النصية: النظرية النسوية الأدبية» (1985) لتوريل موي و«السياسات الجنسية» (1971) لكيت ميليت، و«المجنونة في العلية: الكاتبة والخيال الأدبي..» لساندرا غيلبرت، وسوزان غوبار، و«النقد النسوي في القفر» (1986) و«أدبهن الخاص: كاتبات بريطانيا..» (1977) لإلين شوالتر. و«المرأة المولودة حديثا» (1986) لهيلين سيكسو وكاترين كليمانت، و«هذا الجنس الذي ليس بجنس» (1985) للوسي أيريغاراي، و«الرغبة في اللغة» (1980) و«قوى الخوف» (1982) و«ثورة اللغة الشعرية» (1984) لجوليا كريستيفا.. و«لغة مصنعة من قبل الرجال» (1980)، و«ما فعله الرجال بهن» (1982) و«نظريات نسوية» (1985) و«أمهات الرواية» 1986 لديل سبيندر، و«السوابق الأبوية» 1984، و«رغبة الأنثى» (1984) لروزاليند كاوارد. انظر توريل موي: النسوية والأنثى والأنوثة، ص 23-46.

هذا القرن ، فإن الكتابة النقدية النسوية العربية النوعية والكمية وسياساتها في مقاومة الأبوية ما زالت تعد نواة تواصلية في ثقافتنا العربية التي لم تترجم إلا كتابين أو ثلاثة من الغرب ، ولم تنجز بعد أكثر من عدة كتب ومقالات غير واضحة الجماليات في النقد النسوي ، أغلبها صدر في التسعينيات .

والخلاصة أن من يتتبع حركية الكتابة النسوية يجدها تسير في المسار نفسه الذي صنفت فيه الحركية التطورية لهذه الكتابة من منظور النقد النسوي في الغرب في ثلاث مراحل ، يمكن التأشير إليها بوضوح على نحو : مرحلة تقليد النساء للرجال في الكتابة ، ومرحلة اكتشاف النساء لأدبهن الخاص الذي عتمت القيم الأبوية على ترابطه التاريخي والإنشائي وأهميته الفنية ، ومرحلة إعادة التفكير الراديكالي الثوري بضرورة تغيير الأسس الفكرية للدراسة الأدبية التي تستند كليا إلى التجارب الأدبية الذكورية[1] . ولا غنى لنا عن توظيف هذه المراحل الثلاث عند الكتابة عن المرأة العربية ، كما لا غنى لنا عن التوقف عند المقولة النسوية التي تطالب الرجال بالصمت عندما تتكلم المرأة ، لأن الرجال فرضوا لزمن طويل الصمت على النساء ، فجاءت نظرية الكتابة النسوية الغربية وسيلة لتعليم هؤلاء الرجال الصمت أمام انفتاح المرأة على الكلام من خلال تمردها على الكتابة الذكورية[2] .

رابعا : موقفان من الكتابة النسوية في النقد العربي :

ما زال البحث ملحا لتشكيل السمات المغايرة للكتابة النسوية ، إن وجدت مثل هذه الكتابة فعليا في نسق جمالي مغاير لكتابة الآخر ، لا في نسق الدور الجنسوي أو الاجتماعي أو الطبيعي الجسدي للمرأة ، والتشكل للمحتوى والمضامين . ولعل محاولة إبراز مظاهر الخصوصية فيما تقدمه الكتابة النسوية من ميزات خاصة بالمرأة ، دون خلق ثنائية جنسوية ، أو الشعور بالانفصام لدى المرأة في الحياة والكتابة ، أمر لا بد منه في فضاء ظهور جماليات جديدة ، وظهور مصطلحات خاصة نسوية تتحدى السلطة الأبوية ، وتتمرد على العلاقات ، وتتحرر جنسيا بجماليات ورؤى خاصة . .

---

(1) إلين شولتر : الثورة النقدية النسائية ، انظر : ص 111-112 .

(2) انظر فكرة كلام المرأة وصمت الرجل :

Mary Eagleton (Edited and Introduced): Feminist Literary Criticism , p . 5-6

ولعل منبع الخلافات بين المثقفين في التعامل مع ظاهرة الكتابة النسوية ، يكمن في صعوبة تحديد مقومات الجماليات الفنية التي تميز كتابة المرأة عن كتابة الرجل ، بحيث تظهر الخلافات على أشدها بين فريقين ؛ فريق يرفض مقولات الكتابة النسوية جملة وتفصيلا ، ابتداء من المصطلحات وانتهاء بأية دراسات نقدية تحاول البرهنة على وجود مثل هذه الكتابة المنفصلة عن كتابة الرجل على اعتبار أن الإخفاق التطبيقي في التقعيد الجمالي لهذه الكتابة-التي قد تقرأ اجتماعيا ورؤيويا وحواريا في السياق النسوي المختلف عن السياق الذكوري كأفكار - يجعل من الصعب أن تقرأ بوصفها فنا مختلفا لكون اللغة واحدة غير قابلة أن تجنس في لغتين .

والفريق الآخر لا يمانع في أن يكون للمرأة كتابة جمالية فنية خاصة بها ، كما هو وضعها الخاص اجتماعيا ، بحكم خصوصيتها التي تختلف عن خصوصية الرجل ، ولكونها تستطيع أن تطرح أدبا لا يستطيع الرجل إطلاقا أن يطرحه لأنه ليس من صميم تجربته ، وبالذات طرح خصوصيات المرأة الطبيعية في الشكل ، والنفسية ، والولادة ، والرضاعة ، والحيض ، والعذرية ، والتربية . . الخ ، أو المنتجة من خلال ثقافتها وتكوينها النفسي في الدور الاجتماعي والثقافي .

وبكل تأكيد هناك فريق ثالث غير مبال بهذه الإشكالية عندما تطرح عليه أو يتواجه معها ، مما يجعل له طابع المرونة في طروحاته التي لا تمانع من وجود فوارق بين كتابتين ، ولكنها فوارق محدودة لا تصل إلى درجة كسر جماليات الكتابة الأم ، وآلياتها الفنية المتوحدة بغض النظر عن كاتبها أو كاتبتها اللذين يمكن قتلهما وإغفالهما كليا كما جاء في نظرية موت المؤلف في بعض المنهجيات البنيوية المعاصرة التي احتفلت كثيرا بنصوصية النصوص ومستوياتها اللغوية الفاعلة ، وسيميائياتها ، بعيدا عن المرجعية والتأليف .

سنحاول طرح بعض قضايا نظرة المثقفين ورؤاهم تجاه الكتابة النسوية ؛ بموقفيهما : الموقف المؤيد الساعي إلى ضرورة تكريس هذه الكتابة والتنظير لخصوصياتها ، والموقف الآخر الذي لا يقر إمكانية الفصل هذه ، لكون المساواة بين الجنسين أساس العملية الإبداعية التي تتجلى فيها اللغة على حساب الجنس ؛ خاصة أن الكتابة النسوية لا تفضي في المقابل إلى تكريس كتابة ذكورية .

أ . الموقف المعارض للفصل بين الكتابتين :

ترى المقولات النفسية الجنسوية أن«الذكر المحض معدوم كالأنثى الصرف . والذكر المحض سيكون ضربا من الغول المتفجر على نحو مستمر بضروب العدوانية والنزو والغضب ، وموجودا في منتهى الرعونة لا يتصرف إلا بالهجوم واللدغ . والأنثى الصرف ستكون يرقة هائلة ولا متمايزة ، وآلة تكاثر كملكة نمل . فلكي يصبح الذكر رجلا والأنثى امرأة لا بد إذن من أن يتصف كل منهما بشيء من الآخر[1]» . وفي هذه الرؤية صياغة ضرورية لمسألة التداخل بين الذكوري والأنثوي في الشخص الواحد ، بحيث تغلب الرجولة على الأنوثة في الذكر ، والعكس صحيح ، وأن الاختلال في هذا التوازن هو الذي ينتج شخصيات غريبة ، مثل : المرأة المسترجلة ، والرجل«المستنوق» ، والخنثى . . الخ .

وفي ضوء التداخل بين الأنوثة والذكورة في الشخصية سواء أكانت رجلا أم امرأة ، تغيب أسطورة نقاء الجنس أو النوع ، وتحل مكانها فكرة التداخل بنسب متفاوتة .

ولما كانت المشكلة الحقيقية ، من وجهة النظر النسوية ، تكمن في عدم إعطاء الجسد الأنثوي تحديدا قيمه الفكرية والجمالية الإنسانية في ثقافة الذكورة ، فإن المشكلة لا تنحصر في وجود كتابة نسوية أو عدم وجودها ، بقدر كونها«مشكلة الانفصام بين الجسد والفكر ، هذه الثغرة التي تتمثل في لغتنا الكلامية ، بحيث نرى الرجال والنساء على السواء ، ضحايا بعضهم البعض ، وهم على السواء أيضا ضحايا حرمانهم من لغة حياتية[2]» مشتركة ، مما يعني ، من وجهة النظر هذه ، عجز الرجال والنساء معا عن الوصول إلى الكتابة الحلم المنتجة للذات والحياة ، بعد إغفال خصوصية الجسد ، وكلمته التي يمكن تصورها في صورة الكلمة /الروح«الأنثى القادرة على أن تكون أم العالم ، وبالتالي أيضا خالقة الذكورة[3]» ؛ إحالة إلى عالم المرأة الأسطوري في تبني اللغة كأم رحيمة /إنسان تحتضن العالم بما فيه الذكورة ، لا كأب ذكوري اضطهادي ، يهمش المرأة ويغيبها .

---

(1) باسمة كيالي : سيكولوجية المرأة ، ص249 .

(2) شانتال شواف : الجسد والكلمة ، ص54-55 .

(3) لينا الطيبي : منطقة ثالثة ، مجلة الكاتبة ، العدد الأول ، كانون الأول 1993 ، ص19 .

ومع غياب المرأة حدث غياب لغتها ، ولكنها ما أن حضرت لتمارس حياتها المعاصرة في سياق الحرية الثقافية النسبية ، حتى صاحب هذا الحضور إشكالية لغة خاصة بالمرأة ، وحضرت مع هذه الإشكالية مقولات رفض خصوصية المرأة في الكتابة ؛ إذ تستعرض الناقدة العراقية نازك الأعرجي أهداف فئات المعارضين الرافضين لمصطلحات نظرية الكتابة النسوية ، فتراهم أربعة مستويات تستهدف اضطهاد هذه الخصوصية في كتابة المرأة[1] :

* مستوى المحافظة على وضع المرأة الدوني المستقر اجتماعيا وقانونيا وعرفيا في الثقافة الرجعية ، أو بحجة وهم السعي إلى مساواة المرأة للرجل في الثقافة اليسارية .
* مستوى الثقافة التي تدمج الأدب النسوي في مصطلح « الأدب الإنساني» الشامل ، بما يحمله هذا التصور من خدعة تهدف إلى إرضاء نزعة التفوق لدى الرجل المثقف ، ومحافظته على الوجود النسوي الخجول المتوجس في الحركة الثقافية الإنسانية .
* مستوى نقدي أدبي يرفض المصطلح بجمله محافظة على الركود النقدي السائد ورفضا للتواصل الثقافي المنجز بحيوية في الثقافة الغربية .
* مستوى الأديبات أنفسهن اللواتي ما أن تسأل الواحدة منهن عن الأدب النسوي حتى ترفضه ، ولسان حالها يقول : «ليس هناك أدب نسوي . . أنا أكتب أدباً إنسانياً» . والكاتبة هنا في هذا الرفض -من وجهة نظر الأعرجي- تحرص على تأكيد تبعيتها لحماية الذكر لها ؛ لأنها تخشى إن هي انعزلت أن تتميز في الواقع تحت تسمية ذات صلة بجنسها ، بما يشعرها بخوف فقدان حماية الرجل ، التي هي دائما بالنسبة لها حماية مشروطة بالانصياع ، في الثقافة ، كما في البيت ، والمجتمع .

وبغض النظر عن اتفاقنا ، أو اختلافنا مع هذه الأفكار التي قد تبدو متطرفة في تصورها لهذه الإشكالية ، فإن المسألة الرئيسة في تبني أفكار الرفض غالبا ما تفسر من منطلق كون الكتابة النسوية لا تحمل خصوصيات فنية أو جمالية ، وأن اكتساب هذا المصطلح لبعض الرؤى والأفكار في المضامين ، لا يبرر القسمة فعليا .

---

(1) نازك الأعرجي : صوت الأنثى : ، انظر ص 5-10 ، والنص المقتبس ص 8 .

ولعل الكاتبات ، كما أشرنا ، هن الأكثر رفضا لسياق انضمامهن تحت سقف النسوي ، لأسباب عديدة ، أبرزها : التخوف من التصنيف الدوني ، إذ رفضت لطيفة الزيات في مطلع الستينيات– على سبيل المثال – أن تدرج في قائمة الأدب النسوي خوفا من احتقار ما تكتبه المرأة من قبل الوعي النقدي الذكوري ، حيث كانت الثقافة الذكورية «ترى كتابة المرأة انعكاسا سطحيا وعاطفيا لتجربتها الأنثوية التي لا تلامس هموم الرجل أو المؤسسة المهنية والوطنية لضيق تجربة المرأة وانعدام خبرتها . وكان العائق الأول والرئيس الذي يحد من فاعلية المرأة هو أنوثتها التي حقرت إبداعها من جهة وعوقته من جهة ثانية[1]» . وجعلت هذه الثقافة كل كتابة تكتبها المرأة تفهم من قبل النقد السائد على أنها سيرة ذاتية تجلب تهما كثيرة بوصفها لا تتلاءم مع الأخلاق والتقاليد العربية والدينية ، مما دفع المرأة إلى الشعور بالغبن في كثير من علاقاتها بسبب كونها امرأة ، فكيف إذا صنفت على أساس الكتابة النسوية التي تحيلها غالبا إلى التصنيف الأخلاقي السلبي .

توقف بعض الأدباء والنقاد منذ الستينيات تحديدا تجاه مصطلحات الكتابة النسوية وقفات غير مؤيدة ، ليس من منطلق تكريس الهيمنة الذكورية كما تتصور نازك الأعرجي ، وإنما من منطلق تجسيد الوحدة الاندماجية بين الجنسين في فعل الكتابة ، خاصة أن بعض المثقفين والكتاب من الذكور كانوا من أنصار تحرر المرأة عبر العصور ، وسعوا إلى ضرورة مساواتها الاجتماعية بالرجل . يضاف إلى ذلك أنهم لم يعترفوا بوجود آليات فنية في أدب المرأة تختلف عن أدب الرجل ، وإن كانت

---

(1) بثينة شعبان : الرواية النسائية العربية ، مواقف ، انظر : ص211–233 .

وتعد خديجة رقيق من الكاتبات اللواتي أحلن المصطلح إلى كتابة سلبية ؛ حيث فهمت النسوية على أساس أنها صفة سلبية سمي بها أدب المرأة ما قبل جرأة المرأة وتمردها في الكتابة بمعنى الكتابة النسوية هي تلك الكتابة التي قيدت بقيود كثيرة عاشتها المرأة العربية قبل الثمانينيات من هذا القرن ، حيث بعد الثمانينيات بدأت المرأة في كتابتها تدخل دائرة حرية التعبير عن أي موضوع تريده مثلها مثل الرجل جرأة وثقة بالنفس ، وهنا ترفض أديبات كثيرات المصطلح لأنه ضد المساواة بالرجل ، ويحد من حرية المرأة التي تسعى إلى التخلص من خوف المجتمع الذي سكنها مئات السنين ، انظر خديجة رقيق : مع الأدب النسوي ، الواقف ، السنة الأولى ، العدد الرابع ، 1988 ، ص 67–69 .

الاختلافات النفسية والاجتماعية والثقافية موجودة بين الجنسين في عرفهم . وقد استطاع الرجل نفسه في كتابته أن يتغلغل داخل نفسية المرأة ، وبالتالي يبدو من الصعب أن نصف كتابة الرجل هذه بأنها كتابة نسوية ؛ وعلى هذا النحو تتعسر المواءمة الثقافية مع مصطلحات : أدب نسوي ، أو كتابة نسوية ، أو نقد نسوي ، أو إيديولوجيا نسوية . . ذات خصوصيات منفصلة ، لأن هذا المنطلق في الفصل بين الكتابتين هو تعميق لعدم المساواة بينهما ، وإلغاء لمشروعية الأعمال الفنية الموحدة على غرار فنية العمل الأدبي التي تمايز بين النصوص بمعيارية الجودة والرداءة على أقل تقدير .

ومن خلال هذا الوعي لا يجد الروائي السوري نبيل سليمان ، على سبيل المثال ، أية مفارقة بين الروائي والروائية إلا من ناحية الظروف الاجتماعية ، فالمرأة العربية من وجهة نظره «إمكانية كالرجل ، ليس كقاصة أو روائية فحسب ، بل في أي مجال وعلى أي مستوى . . إن أعمال غادة السمان ، عروسية النالوتي ، سحر خليفة ، ليانة بدر ، آسيا جيار وسواهن تقف على قدم المساواة مع أعمال الكاتب العربي الذكر . والفروق الروائية التي يمكن أن تلاحظ مثلا بين منيف وسحر خليفة ، كالفروق التي يمكن أن تلاحظ بين منيف ومحفوظ أو بين سحر خليفة وكوليت خوري[1]» .

وتذهب ريتا عوض ، أيضا ، إلى القول بأن المرأة حققت مساواتها بالرجل في الحرية والاستقلالية والتعليم والعمل المنتج مما حقق لها إنسانيتها في المجتمع ، وبذلك يصبح «التوجه للحديث عما يسمى بالأدب النسائي يشي بأن إبداع المرأة ما يزال يطرح كظاهرة استثنائية أو غير عادية أو حتى لا طبيعية ، بينما من المفترض – بعد مرور زمن لا يعد قصيرا على اقتحام المرأة عالم الإبداع وإنجازاتها فيه – أن ما كان ظاهرة غريبة أصبح أمرا اعتياديا ، فإبداع المرأة كإبداع الرجل ، صيغة إنسانية للتحاور مع النفس والحياة والوجود من خلال اللغة والتقاليد الأدبية والتراث القومي . وهذا

---

(1) نبيل سليمان : حوارات وشهادات ، دار الحوار ، سوريا ، 1995 ، ص 188–189 . ومع ذلك كتب نبيل سليمان فيما بعد عن خصوصية المرأة في الكتابة ، فقال : «ثمة خصوصية أنثوية ما ، شأنها شأن الخصوصية الذكورية : علامة اختلاف ، وليس معيارا أو قيمة أو امتيازا أو نقصانا» انظر كتابه : بمثابة البيان الروائي ، دار الحوار ، اللاذقية ، 1998 ، ص39 . ومقالته التي اقتبس منها هذا النص بعنوان «تأنيث الرواية» ص39–45 .

التوجه يشي أيضا بأن المرأة لم تقتنع تمام الاقتناع بمساواتها بالرجل ، وما تزال تطرح نفسها وإنجازاتها من وجهة نظر جنسية ، تكشف إقرارا – ولو ضمنيا –بدونيتها ولم تصل إلى تحقيق القناعة بإنسانيتها المتجاوزة الانفصام الجنسي والمتعالية عليه[1]» .
وهذا الرفض الذي تتصوره ريتا عوض لا ينشأ من النظرة إلى«محتوى» العمل الأدبي ودوره الاجتماعي ، وإنما من تقاليد العمل الفنية والأدبية .

نفهم من هذا الطرح أن الأدب النسوي اصطلاح مشروع عندما يشكل ظاهرة غير مألوفة في التاريخ البشري . . فيمثل استجابة لما تبدعه المرأة من حيث هي امرأة في ضوء النظرة الرومانسية للإبداع الذي يعد : تعبيرا شخصيا ، وخلقا ذاتيا ، ووصفا للمشاعر ، وإفصاحا عن المواقف ، في حين قامت المذاهب الفنية والنقدية الحديثة على كون الإبداع خلق ضمن تقاليد فنية وأدبية جعلت التراث الأدبي كلا متكاملا ، وجعلت اللغة هي التي تتكلم . وهنا توظف ريتا عوض المنهج البنيوي الذي يرفض النقد النسوي والكتابة النسوية ، لسبب أن البنيوية تتعامل مع لغة أدبية لا لغة جنسوية[2] ، مستفيدة في توضيح رأيها من الرؤية الماركسية لإنسانية الأدب .

وكذلك اعتقد حسام الخطيب أن مصطلح الأدب النسوي يتحدد من خلال التصنيف الجنسوي ، لا من خلال خصوصية المضمون وطريقة المعالجة ، مما يترتب على ذلك أن تكون الأهمية النقدية لمثل هذا المصطلح ضئيلة جدا ، ويستثني من هذه المسألة كون المصطلح ، قد يعكس إيجابيا مشكلات المرأة الخاصة التي تكسب الكتابة ، ثم هذا المصطلح المشروعية من خلال ثلاث نقاط :

* لا يمكن اعتبار كل ما تكتبه المرأة أدبا نسويا ، والعامل المرجح هو المضمون وطريقة المعالجة .
* ليست معالجة الموضوعات النسائية حكرا على النساء ، وإنما يشاركهن أدباء كثيرون اهتموا بقضايا المرأة وسيكولوجيتها .
* تتضاءل الأهمية الذاتية لخصوصية المرأة في الكتابة ، كلما تقدم المجتمع أو ازداد وعيه الاجتماعي ، وتتلاشى هذه الأهمية بعد حل مشكلة اضطهاد المرأة نهائيا .[3]

---

(1) ريتا عوض : المرأة والإبداع الأدبي ، المجلة العربية للثقافة ، ص205 .

(2) المرجع نفسه ، انظر المساواة بين الجنسين في الكتابة ، ص 198–205 .

(3) حسام الخطيب : حول الرواية النسائية في سوريا ، مجلة المعرفة ، ع166 ، ص79–80 .

والفكرة نفسها التي أشار إليها حسام الخطيب نجدها عند غالي شكري الذي يؤكد خصوصية «الأدب الانفصالي» أو «أدب الحريم» في حال تخلف الرؤى الاجتماعية ، إذ يرى أنه «لايكون هناك أدب نسائي ، إذا كان هناك انتقال من حرية الجسد وحرية الروح وحرية الأنثى إلى حرية الإنسان وحرية المجتمع»[1] .

وتعد سلمى الخضراء الجيوسي تقسيم الأدب إلى رجالي ونسائي تقسيما خاطئا ومعوجا ، لأنه لا يحافظ على استقامة الأمور من وجهة نظرها ، إذ القضية يجب ألا تؤخذ من منظور جنس الكاتب ، بل تؤخذ من منظور الأدب الجيد والأدب الرديء في المضمون والموهبة المبدعة سواء أكان الكاتب أديبا أم أديبة ، ويؤكد فكرتها هذه ، في الندوة نفسها ، سمير سرحان وسكينة فؤاد . .[2] .

وترفض غادة السمان من حيث المبدأ أن تصنف الكتابة إلى نسائية ورجالية ، لأن هذا التصنيف من وجهة نظرها يعني في التفكير الشرقي أن « الأدب الرجالي قوام على الأدب النسائي» وأن «زج ذوات تاء التأنيث» في حظيرة الأدب النسوي لا يعني أية قيمة نوعية لهذا الأدب الذي انتهت مرحلته مع بداية النهضة ، لكنها تعترف بوجود خصوصية للأدب النسوي الذي يكشف دوما بطلة متوترة ، تطالب بحقوقها ، وتكتب عن تجاربها[3] .

أما الروائية المغربية خناثة بنونة ، فترفض هذا التصنيف وتعده تصنيفاً «رجاليا» من أجل الإبقاء على تلك الحواجز الحريمية الموجودة في عالمنا العربي ، وترسيخها وتدعيمها حتى في مجال الإبداع» مقرة أن الإنتاج الأدبي يقدم نفسه دون اعتبار للقلم سواء أكان رجاليا أم نسائيا[4] .

---

(1) غالي شكري : غادة السمان بلا أجنحة ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1977 ، ص185 .

(2) إيمان أنور عبد الله : ندوة عن أدب المرأة العربية ، المجلة العربية ، ع81 ، السنة8 ، يوليو 1984 ، انظر ص 92-93 .

(3) حسام الخطيب : حول الرواية النسائية في سوريا ، المعرفة ، هامش إجابة غادة السمان على سؤال القصة النسائية لملحق صحيفة الأنوار الأدبي ، العدد166 ، ص81 .

(4) بول شاوول : علامات في الثقافة المغربية الحديثة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، 1979 ، ص53 .

وكذلك ينفي شمس الدين موسى « الأدب النسوي» جملة وتفصيلا ، كما يتضح في قوله : « لا يمكن أن يكون هناك تقسيم ميكانيكي للأدب ، بوصفه أدبا للرجل ، أو أدبا للمرأة ، طبقا للتقسيم البيولوجي بين الرجل والمرأة . لأن كليهما إنسان ، ويخضع للشروط التي يخضع لها الآخر[1]» . ويصوغ سبعة أسباب تحول دون «أدب نسائي» أو «رواية نسائية» ، وهي باختصار : التشابه في الظروف الموضوعية التي يعيشها الكاتب والكاتبة معا ، وعدم وجود موضوعات خاصة بالنساء لم يستطع الرجال الخوض فيها ، والتشابه في الانكباب على الذات في أعمال الرجال والنساء معا ، مما يجعل من الانكباب ليس مختصا بالمرأة دون الرجل ، وعدم وجود تجربة نسوية عربية يمتد بعضها من بعض تاريخيا ، وتشابه الرجال والنساء في ارتياد الجديد ، وطفح الهموم الاجتماعية في كلتا الكتابتين معا ، ولم تقتصر صفة التمرد أو ممارسة الحرية في كتابة النساء على التحرر من قيد الرجل ، وإنما تجاوزت ذلك إلى التحرر للحياة كلها واقعا ، ووطنا ، ونفسا ، ومشاعر[2] .

وتؤكد نبيلة إبراهيم على إنسانية الكتابة النسوية المتجاوزة لمشكلات المرأة الخاصة ، حيث تقول : «هنالك إبداعات للمرأة ، تتجاوز المشكلة النسائية ، إلى كونها إنسانا يعيش الحياة بأبعادها المختلفة ، محتكة بالعالم الذي تعيش فيه ، وترصد كل ما في الحياة من مشاكل وقضايا لتعبر عنها[3] ». مما يؤكد إنسانية الكتابة الطريق الأضمن من الفصل بين الكتابتين .

ولو تتبعنا الكثير من المقولات التي تصف إشكالية الفصل هذه بوصفها تصنيفا سلبيا ، لوجدنا بعض الآراء التي تختزل هذا المصطلح في تعبيرات قاسية مكثفة دالة ، منها : أنه «لعنة جديدة» و«قرف» يسعى إلى أن يجرد المرأة من كونها «كاتبة» لا

---

(1) شمس الدين موسى : تأملات في إبداعات الكاتبة العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1997 ، ص 11 .

(2) المرجع نفسه ، انظر ص9-15 ، والنص والمقتبس ص 15 .

(3) مجلة الأسبوع العربي ، العدد 1634 ، 4 شباط ، 1991م .

يريد أن يتذكر نفسه امرأة[1] ، وتسمية «احتياطية»[2] . و«تخبط» أو«نزعة نسوية متخبطة تؤكد المتصرية»[3] ، وهو أيضا يريد أن يسلب ألف رجل يعيشون داخل المرأة ، ليحولوها إلى وجه أنثى[4] ، أو موضوع «مفتعل» في فضاء عدم وجود خصوصية لأي نوع من الأدب[5] .

ما سبق يقدم مبررات عديدة يمكن أن تكون صالحة ومنطقية لرفض الأدب النسوي عندما يتعلق الأمر بتجربة المرأة المشابهة لتجربة الرجل في الحياة والكتابة معا ، لكن التبرير يصبح صعبا عندما نجد كتابة نسوية تطرح خطا واضحا ضد أية سلطة أبوية ذكورية ، وبجماليات خاصة ، نجد أبعادها في الموقف المؤيد ، وفي التأسيس نظريا لخصوصية هذه الكتابة .

ب . الموقف المؤيد للكتابة النسوية :

إن وجود الموقف المعارض للكتابة النسوية لم يمنع من وجود أصوات عديدة نسوية ورجالية عربية تحمست باعتدال أو بشدة لمصطلحات هذه الكتابة . ففي الوقت الذي حمل طرح مصطلح الكتابة النسوية معنى كل ما تكتبه أية امرأة ، على وجه العموم ، بحجة أنها الأقدر على الغوص في أعماقها الداخلية ومشكلاتها الاجتماعية من أي رجل مهما كانت إمكانياته المتاحة نفسيا للكتابة عن المرأة ، فقد حمل المعنى الآخر الإشكالي الخاص إيديولوجيا نسوية محاربة لهيمنة الثقافة الذكورية ، وفي هذا المعنى يغدو صوت المرأة فاعلا في احتفاليته بالمصطلح النسوي بوصفه إيديولوجيا ثقافية اجتماعية نسوية تقف في وجه إيديولوجيا ذكورية ثقافية اجتماعية مهيمنة ، على النحو الذي نفهمه من النصين التاليين ؛ تقول إحدى الكاتبات عن علاقتها

---

(1) خليل قنديل : مواجهة مع القاصة بسمة نسور ، مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات ، ع20 ، شتاء 1998 ، ص57 .

(2) مروان المصري ومحمد علي وعلاني : الكاتبات السوريات 1893–1987 ، ص 113 ، 155 .

(3) فيحاء عبد الهادي : نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية ، ص89–90 .

(4) الجديد : المشهد النسائي الروائي العربي : ثورة على سيطرة الرجل ، أم ثورة على خضوع المرأة ، مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات ، العدد17 ، ربيع 1998 ، ص 36 .

(5) المرجع نفسه ، ص37 .

بمصطلح الكتابة النسوية : «يعنيني بشكل خاص كل مصطلح جديد يعبر عن مفهوم الكتابة النسوية ، وإن كانت الكتابة نفسها ليست في حاجة للوفرة في استخدام المصطلحات ، لأنها كتابة فارقة تعبر عن نفسها ، وقادرة على الاستمرار والنمو والتفوق[1]» . وإلى مثل هذا القول تذهب كاتبة أخرى فتصف الكتابة النسوية بقولها : «هي تجربة مغايرة لكل ما اعتاده القارئ العربي ، ومخالفة لتراثه الطويل ، ولكل الصور النمطية التي كانت من نصيب المرأة[2]» .

يبدو أن المعتنين (العام والخاص) اللذين يفصلان بين كتابتين (ذكورية وأنثوية) سيعملان دوما بطريقتين مختلفتين : الأولى عامة ، ترى «أن المرأة أقدر وأغزر وأصدق في التعبير عن ذاتها خاصة إذا كان الموضوع يتسم بالوجدانية ، وكانت الأنا المرتبطة بالإحساس هي بؤرة التوتر ، ولا يمكن لكاتب مهما بلغ من نضج فني وموضوعي التحدث عن المرأة وسبر أغوارها ورصد مشاعرها الحميمة كما تفعل المرأة الكاتبة مع نفسها أو مع بنات جنسها إذا توفرت اللغة التعبيرية القادرة على نقل أدق الأحاسيس والمواقف دون مواربة أو تحايل أو خجل» . وفي هذا القول نجد تصنيفا لأدبين –شاء الدارس أم أبى– ما دام الحديث هنا عن أدب خاص بالمرأة[3] . والثانية ، خاصة ، تتجاوز هذا الإقرار العفوي بوجود كتابة نسوية وجدانية ، وتنطلق من كون التاريخ الذكوري ارتكب مآس كثيرة بحق المرأة/الأنثى ، مما جعل مصطلح«النسوي» يستمد قيمته الخاصة ، وفاعليته الجديدة ؛ حيث يهدف إلى بناء حياة إنسانية جديدة للمرأة ، بوصفها كانت مستلبة في واقع التعايش ضمن الوعي الذكوري السائد ، فتكون كتابتها الجديدة ذات صفات نضالية ، على نحو عناوين : «واقع جديد للمرأة / الكتلة الجمعية والنماذج المتفردة / رؤية جديدة لكينونتها متصارعة ومتفاعلة مع الواقع / وضوح لمعضلات وجودها/أدوات تعبير متقدمة في البناء والأسلوب واللغة / نفاذ بصيرة مدعمة بشجاعة مسئولة/نتاج مرحلة زمنية طويلة وغنية من التجاوز

---

(1) المرجع نفسه ، ص 38 .

(2) المرجع نفسه ، ص 39 .

(3) أنور الخطيب : أدب المرأة في الإمارات (القصة القصيرة) ، ضمن أبحاث الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات العربية المتحدة ، ج3 ، دار الحوار ، سوريا ، 1992 ، ص27 .

لبدايات الأدب الطليعي الأنثوي[1]» . ومن خلال هذا التصور يصبح هدف الكتابة النسوية أن«تحقق كشف وإزاحة عناصر المنظور الذكوري الشمولي لصالح صورة المرأة ووضعها المرتجى ، ليس من أجل الانفصالية من الأدب مقابل الأدب الرجالي ، بل من أجل استكشاف وتشخيص الواقع النسوي وتصحيح النظرة الثابتة السائدة غير المنصفة ، والأحكام الراكدة الجامدة المتضادة مع حركة التاريخ وحيوية العصر الفائقة ، لكي يتاح للأدب النسوي أن يعمل كديناميكية أساسية في تثوير البنية الكلية لثقافة المجتمع ، ومن ثم لينتمي إلى الثقافة[2]» .

فالتأييد-كما يتضح-ذو ملامح جنسوية من جهة في العموميات الحياتية ، وأخرى ثورية في الخصوصيات الثقافية ، وثالثة بيولوجية ذاتية يتصورها بعض النقاد دونية بطريقة أو بأخرى ؛ حيث الاعتراف بسيادة الذكورة مقابل جمالية الأنوثة ؛ إذ يرى يوسف عز الدين أن الفصل بن الكتابتين ضروري من منطلق اختلاف الدور الطبيعي لكل منهما عن الآخر ، وبالتالي تصبح المساواة – من وجهة نظره – بين الرجل والمرأة هدرا لكرامة المرأة التي عليها أن تعترف بأن الرجل خلق متفوقا عليها في الكتابة والحياة والنبوغ ، بل وفي بعض شئون المرأة مثل تفوق عمال الأزياء والطباخين ، وأن أنوثة المرأة بالتالي هي أهم عند الرجل من شاعريتها ، وأن عليها ألا تفرط بهذه الأنوثة على حساب أي شيء في الوجود[3] . ومعنى ذلك أن كتابة المرأة ، يجب أن تبرز أنوثتها بالدرجة الأولى ، لا أن تحاربها ، وأن تعترف بثانويتها قياسا للكتابة الذكورية جماليا وفنيا .

وهذا الموقف الجنسوي الدوني هو ما ترفضه أية كاتبة ، في حين قد تؤيده بعض الكاتبات ، لكن مجمل التوافق مع مصطلح الكتابة النسوية يتشكل نسويا في ضوء قيمه الإنسانية والإبداعية التي لا تعني في أية حال من الأحوال دونية ما ؛ تقول حمدة خميس في ذلك : « إن أدب المرأة – واقعا ومصطلحا – ينبغي أن يكون مصدر اعتزاز للمرأة والمجتمع والنقاد . إذ إنه يصحح مفهوم الأدب الإنساني الذي يؤكد على قيمة الإنسان وقدرته على تحقيق ذاته . كما إنه يضيف إلى الأدب السائد نكهة

---

(1) نازك الأعرجي : صوت الأنثى ، ص 33 .

(2) المرجع نفسه : ص36 .

(3) يوسف عز الدين : في الأدب العربي الحديث ، ص261-262 .

مغايرة ولغة وليدة ويغنيه ويتكامل معه . وهو أيضا خطاب نهوض وتنوير[1]» .

ويجيء التأييد أيضا للكتابة النسوية ، مشروطا بضرورة القراءات التطبيقة لبناء نظرية ثقافية نسوية ، وتخليص مصطلح النسوية من أية سلبيات تلحق به خاصية دونية أو خاصية فوقية ، وخاصة نفي ما يتبادر إلى الأذهان من أن الكتابة النسوية صفة سلبية عموما ، لذلك وجدنا بعض الناقدات النسويات يسعين إلى نفي هذا التوهم مؤكدات على أن صفة النسوية لا تحد من رؤية شمولية أو عميقة في العمل الروائي النسوي على سبيل المثال ، حث تصف بثينة شعبان العمل الروائي النسوي بأنه« يعبر عن مدى وعي المرأة لأبعاد العلاقات الاجتماعية وجذورها ، وللمغزى البعيد للحدث السياسي ونتائجه الممكنة (. . . و)فهم ما ساهمت به الحساسية النسائية من إغناء للبعد الاجتماعي والسياسي والموضوعي للعمل الأدبي ، يجعل ولا شك من هذه الصفة «نسائي» صفة قيمة ، يحق للكاتبات أن يفخرن بها بدلا من أن يخشينها ويتجنبنها» . وتتابع حديثها قائلة : «علينا أن نبدأ بتحديد سمات الأدب النسائي العربي من خلال دراسة هذا الأدب دراسة جادة ومعمقة وهادفة ، وليس من خلال ترديد مقولات مستهلكة وعقيمة . حينئذ قد تشعر جل كاتباتنا بالفخر لإلحاق صفة نسائي بكتاباتهن ، وقد تضيف الجديد والغني إلى الأدب العربي من خلال رفده بأدب نسائي طال إهماله وتجاهله وتشويه منهجه ومغزاه»[2] .

وفي كثير من الأقوال المتناثرة المؤيدة للفصل بين الكتابتين إشعار بأن الكتابة النسوية لم تعد تطرح في سياق غير حميمي بالنسبة لبعض الكاتبات ، بل إن عدم الاعتراف بالمصطلح يعد عند بعضهن هروبا لا مبرر له كما ترى ديزي الأمير ، كما تقبله الكاتبة لأنه يحقق وجوده من خلال الوجدانيات والطباع ، الخصوصية الطبيعية

---

(1) حمدة خميس : في مفهوم الأدب النسائي ، جريدة الجزيرة ، العدد 8893 ، 1997/2/2 .

(2) بثينة شعبان : الرواية النسائية العربية ، مجلة مواقف ، ص232-233 .

للمرأة كما تصورت ذلك ألفة الأدلبي وأملي نصر الله[1] .

ونظر بعض الكتاب نظرة إيجابية من خلال ضرورة التعامل مع هذا المصطلح (الكتابة النسوية) بوعي ثقافي يعطي للمرأة نكهة الخصوصية على الأقل في مستوى الرؤية التي يراها نجيب محفوظ تنطلق أساسا بوصفها رؤية أنثوية في الأدب والحياة ، فكان لتحرر المرأة بصمات واضحة على العمق الذي عالجت به الأدب وقضيتها الاجتماعية[2] . ومن هذا الموقف تكون الرؤية النسوية قيمة لا بد منها لإعادة قراءة الحياة والكتابة والتاريخ ؛ للتعرف على أفكار الخصوصية النسوية .

(1) انظر رأي نجيب محفوظ : إيمان أنور عبد الله : المجلة العربية وندوة عن أدب المرأة العربية ، المجلة العربية ، ع81 ، السنة 8 ، يوليو 1984 ، ص 92 . كما يمكن تتبع العديد من الآراء المتناثرة المؤيدة بتفاوت للكتابة النسوية في الكثير من المراجع العربية ، نذكر منها على سبيل المثال : من الكتب : جوزيف زيدان : مصادر الأدب النسائي في العالم العربي الحديث ، جدة النادي الأدبي الثقافي ، 1986 ، 337 ص . خليل أحمد خليل : المرأة العربية وقضايا التغيير ، بحث اجتماعي في تاريخ القهر النسائي ، بيروت ، دار الطليعة ، 1985 ، 160ص . بدوي طبانة : أدب المرأة العراقية في القرن العشرين ، بيروت ، دار الثقافة ، 1974 ، 223ص . ليلى محمد صالح : أدب المرأة في الجزيرة والخليج العربي ، الكويت ، ذات السلاسل ، 1987 ، 437ص . ومن المقالات : محمد حسن عبد الله : أدب المرأة في الجزيرة والخليج العربي ، مجلة دراسات الخليج ، والجزيرة العربية ، ع40 ، أكتوبر 1984 ، ص273-280 . محمد المشايخ : ماذا عن أدب المرأة الأردنية ، المجلة العربية ، ع118 تيوليو1987 ، ص62-63 . سكينة فؤاد : حوار حول الأدب النسائي ، المنهل ، ع10 ، سبتمبر 1984 ، ص150-153 . عايدة مطرجي إدريس : أدب المرأة والمجتمع العربي ، مجلة الآداب ، ع10 ، أكتوبر 1969 ، ص11-12 . رجاء النقاش : سميرة عزام والأدب النسائي ، الآداب ، ع1 ، يناير 1968 ، ص39-41 . سامية أسعد : المرأة ناقد وكاتبة ، مجلة العربي ، ع267 ، فبراير 1981 ، ص 110-115 . بثينة شعبان : بين الأدب النسائي العربي والأدب النسائي الإنجليزي ، غادة السمان وفرجينيا وولف ، الموقف الأدبي ، ع186 ، نوفمبر 1986 ، ص64-89 . محمد كرد علي : تاريخ الأدب النسوي في فرنسا ، مجلة الرسالة ، ع132 ، يناير 1936 ، ص51-53 . وع133 ، يناير 1936 ، ص99-101 . وداد سكاكيني : أدب المرأة في قديمه وحديثه ، الرسالة ، ع111 ، أبريل1965 ، ص40-41 . مصطفى السحرتي : طبيعة الأدب النسوي المعاصر ، الرسالة ، ع1115 ، مايو 1965 ، ص29-31 . نجاة المريني : الكتابة والمرأة : المغرب نموذجا ، مجلة المنهل ، ع535 ، سبتمبر 1996 ، نص154-161 .

(2) أحمد الحميدي : المرأة في كتابتها أنثى بورجوازية في عالم الرجل ، ص13-14 .

خامسا : خلاصة :

إن الكتابة النسوية العربية إشكالية مهمة يمكن طرحها في نسقي العام والخاص ، فهي من خلال الخاص تحمل ملامح مشتركة تشترك فيها جماعة النساء كما يشترك كتاب أية أمة أو أي جنس بملامح مشتركة ، وهذا الاشتراك الخاص لا يكسر حقيقة أن الجماليات العامة للغة قد تكون في عمومياتها واحدة بين لغتي الرجال والنساء في سياق العام .

ولعل الجمالية الخاصة بالنساء ، تنشأ من رؤيتهن المحكومة بأوضاعهن شديدة الخصوصية ، والمتعلقة بالتكوين الثقافي الأنثوي للمرأة ، والذي قد لا يخطر بذهن الرجل عند معالجته للشخصية النسوية في كتابته . ويمكن أن ينجر هذا الكلام على الكثير من الخصوصيات الأخرى كالنفسية والجسدية والاجتماعية والاقتصادية والتربوية . . التي تجعل تكوين المرأة الكلي مختلفا عن تكوين الرجل في الحياة أولا ، ثم في الإبداع ثانيا .

ومن هذه الناحية تغدو الكتابة النسوية حاملة لبذور ثورة رؤيوية لتغيير نمطية التشيّؤ التي رسمت للمرأة في كتابة الذكور أو في الكتابة النسوية نفسها التي تتوافق مع الكتابة الذكورية ، وعلى هذا الأساس تعد كتابة المرأة «متميزة إما بتشخيص إجمالي لاغتراب المرأة واستبطانها لميزان القوى الراهن ، وإما بموقف التمرد والمطالبة بالحقوق[1]» داخل البنية الاجتماعية .

إن تفعيل قضايا المرأة الاجتماعية والنفسية داخل أدب المرأة جاء بشكل أعمق عما طرح في الأدب الذكوري الذي كان لفترة طويلة يتبنى قضايا المرأة وحقوقها في المساواة والتعليم والحرية والاختيار والمشاركة في السياسة والإبداع ، كما اتضح ذلك في كتابات رواد النهضة العربية الحديثة أمثال رفاعة الطهطاوي ، وقاسم أمين ، وبطرس البستاني ، وفرح أنطون ، ونقولا الحداد . . وكان كتابا قاسم أمين «تحرير المرأة» (1899) ، و«المرأة الجديدة» (1900) البداية العربية الفعلية الذكورية في فضاء السعي إلى تحرير المرأة من كثير من العادات والتقاليد والقيم التي أحكمت حولها كأنثى قاصر يلتقطها سيدها أنى شاء ، حتى غدت : « أسيرة تركيبها الطبيعي الذي يجعلها

---

(1) عبد الكبير الخطيبي : فن الكتابة والتجربة ، تر محمد برادة ، دار العودة ، بيروت ، 1980 ، ص 61-62 .

في نظر الراوية الشعبي تحقق معظم أغراضها بواسطة : إغراء جمالها ، وسحر بشرتها ، ولون عينيها ، وشعرها الطويل الفاحم ، وقامتها المشوقة التي تشبه عود الخيزران[1] » . الأمر الذي جعل النساء المناديات بضرورة وجود كتابة نسوية معهن الحق في إعلانهن الحرب على التاريخ الذكوري الذي عذب النساء ، وجعل رجال الفن ، كرجال الحياة ، يقطعون أجسادهن ، بل «جعل النساء الكاتبات المتهادنات مع الرجال والمناديات بالمساواة بين الكتابتين ، يحاولن المبالغة النرجسية في « مسح التصنيف البطرياركي (الأبوي)» من التاريخ والأدب[2] » ،لصالح تكريس القيم الذكورية .

ومن ناحية أخرى فإن التشكيل الجمالي أو الفني العام للكتابة النسوية في الرواية والأجناس الأدبية الأخرى ما زال يمثل المأزق النظري للكتابة النسوية . بل لعل تعاطف المجتمع الثقافي العربي الآن مع كتابة المرأة أساء إلى هذه الكتابة كثيرا ، فما أن تصدر رواية نسوية أو مجموعة قصصية حتى تنبري الأقلام للتهليل لها لكونها فتحا جديدا في الكتابة النسوية حتى اختلط الصالح بالطالح ، فعلت بعض الأصوات النسوية الغثة ، وسادت الإثارة المتعصبة والجنسية الفضائحية على حساب الفن ، ومن هذه الناحية قد نتفق مع جورج طرابيشي وهو يعد المرأة العربية غير ثائرة ، لكون المجتمع يدمج ثورتها به لمعرفته أن ثورة الكاتبات ليست ثورة حقيقية ، بل ثورة «مزيفة»[3] . وبذلك كان وضع النساء المناديات بوحدة الأدب أكثر اتزانا وانسجاما مع الذات من شطط النساء المتعصبات لكتابتهن المحاربة للذكورة بأساليب غير ثقافية .

ولعل الملاحظة المهمة تكمن في أن دراسة الكتابة النسوية في تصنيف رؤيوي جمالي لا يعني أنها ستكون كتابة مقابلة للكتابة الذكورية / كتابة المجتمع . وإنما أية دراسة من هذا النوع ، قد تساهم عن طريق إمكانية الفصل هذه في فهم طبيعة كتابة المرأة من خلال خصوصية قضيتها في مجتمع تحكمه ثقافة ذكورية تستغل المرأة وتحجبها . وبالتالي قد تساهم هذه الدراسة في إنتاج جماليات خاصة في اللغة والشخصية والزمكانية ، ربما تكون غير موجودة في كتابة الآخر(الرجل) ، ومن الممكن

---

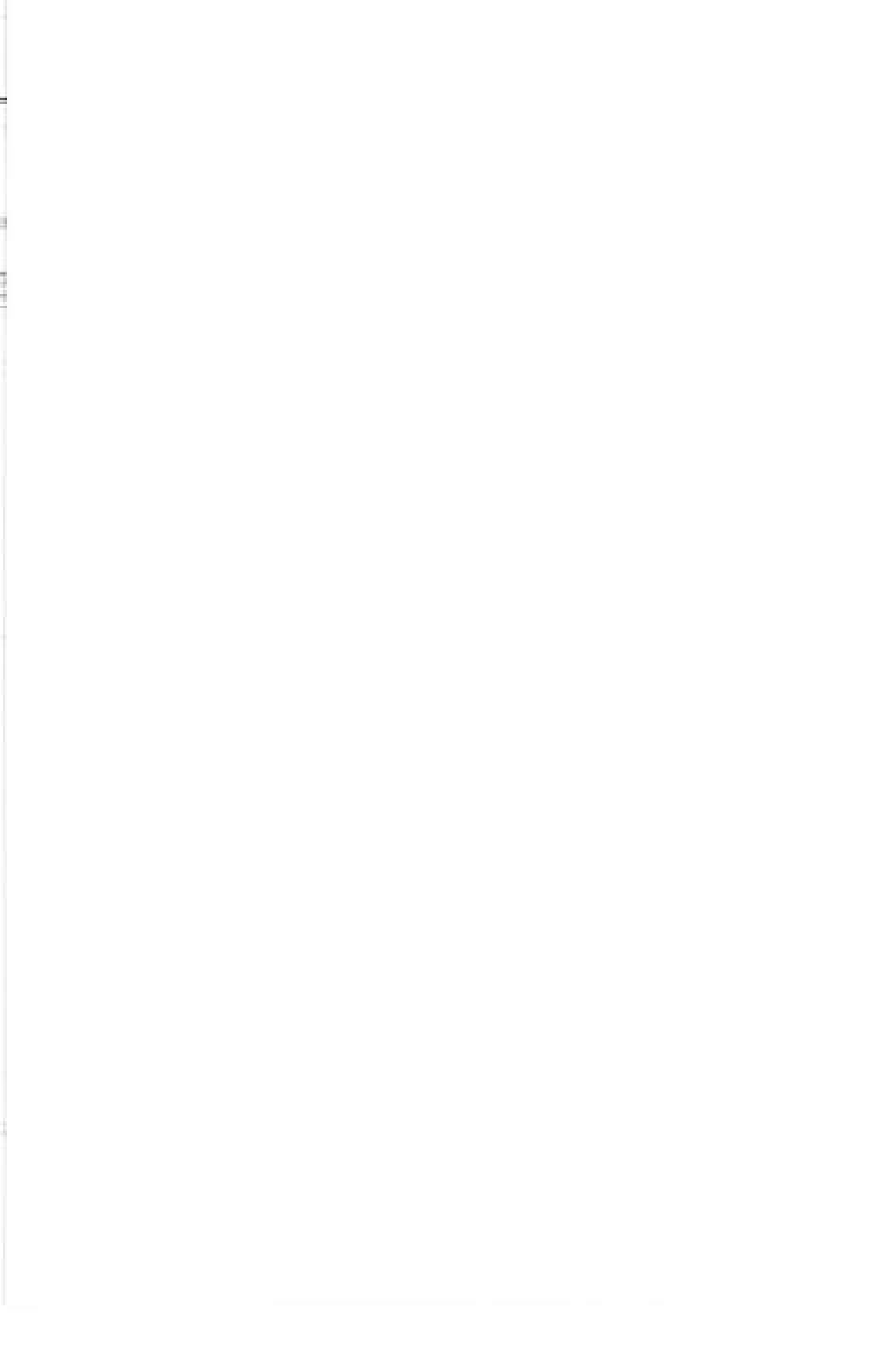
(92) نمر سرحان : الحكاية الشعبية الفلسطينية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط2 ، 1988 ، ص 79 .

(93) ماجي هوم : النقد الأدبي القائل بالمساواة بين الرجل والمرأة ، ص93 .

(94) جورج طرابيشي : الاستلاب في الرواية النسائية العربية ، ص 49 .

أن تسهم هذه الخصوصية ، بدورها ، في إنتاج نظرية نسوية في الكتابة ، على غرار النظرية النسوية الغربية التي قطعت شوطا مهما في التنظير لكتابة المرأة والتطبيق في فضائها .

وأخيرا نعتقد أن ما قدمناه عن كتابة المرأة في هذا الفصل هو مقدمة عامة تخدم قراءتنا للرواية النسوية الفلسطينية ؛ حيث سيخدم هذا السياق العام التنظيري الكتابة النسوية الفلسطينية التي وجدت نفسها في خضم قضية التحرر الوطني الفلسطيني بين فكي كماشة : المعاناة من سلطات الاحتلال الصهيوني من جهة ، والانشغال بقضية المرأة في الكتابة النسوية الخاصة على مستوى التحرر الاجتماعي والثقافي للمرأة داخل المجتمع الفلسطيني المقهور ، والقاهر كأي مجتمع عربي للمرأة ، في الأرض المحتلة والشتات ، بل وفي الثورة الفلسطينية نفسها ، من جهة أخرى ، فكيف عبرت الروائية الفلسطينية عن قضيتها النسوية في كتاباتها .



الفصل الثاني:

حركية المرأة بين الأنثوية والتمرد عليها:



مدخل :

مهما تنوعت صور المرأة في الخطاب الذكوري السالف الذكر ، فإن الصورة الغالبة هي صورة المرأة الأنثى . ورفضا لمثل هذه الصورة النمطية المهيمنة في المجتمع أو في الكتابة الذكورية كرست الكتابة النسوية الفلسطينية جمالياتها المغايرة ، وهي تصور شخصيات نسوية خلعت ثوب الأنوثة ، وتشبثت بإنسانية متحررة بطريقة أو بأخرى ، وضد مفاهيم الأنوثة الحريمية التي شكلتها السلطة الذكورية ، فكانت صورة المرأة متمردة مجابهة ، ومترددة متناقضة أيضا .

فكيف عبرت الرواية الفلسطينية عن حركية المرأة بين الأنثوية والتمرد عليها؟ وما أبرز الملامح النسوية الإيجابية التي تولدت في بناء شخصية المرأة في النماذج الروائية المقروءة هنا ، والتي رسمت شخصية المرأة في سياق المفاهيم الاستراتيجية الثلاثة : البطرياركية (سيطرة الأب) ، ونظام الجنس-النوع Sex-Gender ، ومركزية القضيب Phallocentrism[1] ، وهي مفاهيم تحكم طبيعة العلاقة بين المرأة والرجل في موقع المرأة الحريمي سلبيا ، أو في تمردها على هذا الموقع إنسانيا وثقافيا؟ . وبالتالي ما مدى تعرية الرواية النسوية الفلسطينية للواقع العربي المتناقض في التفريق بين الأنوثة والذكورة من جهة ، ومدى تعرية العلاقة بالرجل المثقف تحديدا في سياق اضطهاده للمرأة ، بدل أن يقف إلى جانبها في ممارستها لأنساق تحررها؟ وهل فعلا كانت الكاتبة الفلسطينية مسكونة بوعي نسوي يسعى إلى هدم التركيبة الذكورية المهيمنة على المجتمع ، مفعلة لجماليات الاختلاف في كتابتها عن الكتابة الذكورية؟ أم أن كتابة المرأة كانت وما زالت تدور في السياق الروائي العام الذي اشتغلت عليه رواية الذكور؟ وأخيرا ما ملامح الواقع الفلسطيني المحكوم بقضية الاحتلال الصهيوني في توليد المقاومة الوطنية داخل الأرض المحتلة وخارجها في الكتابة النسوية ، وكيفية ظهور هذه المقاومة بجانب واقع عربي اجتماعي مكدس بالقيم والعادات والتقاليد الضاغطة على المرأة؟

(1) باربارا هـ . ميلينتش : الشعر والنوع ، ترعبد المقصود عبد الكريم ، إبداع ، القاهرة ، ع3 ، مارس 1993 ، ص 34 .

أولا : نموذج ليانة بدر[1] :

قدمت ليانة بدر في روايتيها «بوصلة من أجل عباد الشمس» (1979) و«عين المرأة» (1988) صورا عديدة للعلاقات المتناقضة بين المرأة والرجل ، سواء بين المرأة المثقفة(جنان وصديقاتها) والواقع الذكوري الأبوي بمستوياته الاجتماعية والثقافية والثورية المختلفة في رواية «بوصلة من أجل عباد الشمس» . أو بين الفتاة العادية الساذجة (عائشة)والواقع الذكوري التقليدي المتخلف في رواية «عين المرأة» من منظور أن «الشعب الذي يعشق الحرية لا يجدر به أن يقبل المرأة مستعبدة[2]» .

وبشكل عام كانت حياة المرأة في الروايتين مسكونة بالمصائب والإستغلال والتبعية والهيمنة الناتجة عن العلاقة بالرجل حبيبا ، وزوجا ، وأبا ، ومعلما ، وسلطة . ولم يكن أمام المرأة إلا محاولة التمرد بطرق واعية أو ساذجة ، للتخلص من بعض القيود التي سيّجت حولها ،لتجد نفسها بعد ذلك مليئة بالعقد والانفصام والضياع في واقع مقهور جعل ليانة بدر- كما تقول - تنفذ إلى المسكوت عنه داخل الرجال ، لأن النساء لا يقعن وحدهن تحت سيطرة المكبوت ، بل الرجل فريسة سهلة لهذا المكبوت ، لا سيما في ظروف التخلف الاجتماعي التي تجعل من الانفصام بين الظاهر والباطن شريعة يومية[3] ، مما يتسبب في توالي الهزائم .

***

كتبت ليانة بدر «بوصلة من أجل عباد الشمس» إثر أحداث أيلول 1970 ، حيث حملتنا فيها على «متن رحلة قاسية ضبابية حزينة مفعمة بالتفاؤل[4]» ، فقدمت

---

(1) ليانة بدر : ولدت في القدس سنة 1950 ، وحصلت على ليسانس الفلسفة وعلم النفس من جامعة بيروت العربية عام 1973 ، ونشطت في التنظيمات النسائية في المقاومة الفلسطينية في الأردن ولبنان بين عامي 69 و76 ، ثم عملت صحفية متفرغة منذ عام 1977 في مجلة «الحرية» ببيروت فدمشق فتونس ، ثم تفرغت للعمل في قسم ثقافة الأطفال في دائرة الثقافة الفلسطينية . وقد أثرت الكتبة الفلسطينية بمجموعة من الكتب في الرواية والقصة القصيرة والمسرحية والشعر .

(2) ليانة بدر : كل كتابة هي حوار مع الآخر ، (حوار أجرته معها حياة الريس) مجلة الحياة الثقافية ، تونس ، ع84 ، السنة 22 ، أبريل 1977 ، ص 39-40 .

(3) ليانة بدر : شجرة الكلام ، مجلة الآداب ، ص65 .

(4) نبيه القاسم : القصة الفلسطينية في مواجهة حزيران ، ص66 .

ثلاثة أصوات نسوية من جيل واحد عايش هزيمة حزيران 1967 ، وأصبحت حركيتهن بعد ذلك مرتبطة بحركية الثورة الفلسطينية نفسها في مستنقع الموت والدمار بفلسطين والأردن ولبنان ، في ظل الاغتراب المكاني ، والنفسي . فالمكان منفى ، و«لا شيء يوجع مثل منفى يمتد أمامنا . . ويخترق كل الجوانب التي نسدها بالقش أو الذكريات[1]» . والزمان معركة مدمرة تعيد خلق الشخصيات من جديد ، والمرأة إضافة إلى معاناتها من التشرد في المنفى ، فإنها تعاني كأنثى من قمع المجتمع الذكوري الذي لا يختلف فيه التقدمي عن التقليدي ، فالرجل التقدمي جدا «يسند قدميه المرفوعتين إلى إطار النافذة الحجري ، فيما إحدى البنات تشطف الأرض وتنظفها دون أن يكترث لها ، أو يفكر في تعبئة المياه على الأقل[2]» . حيث عبرت الكاتبة «عن خيبة المرأة تجاه النظريات التقدمية التي طرحتها القوى الطليعية ، فيما يتعلق بإنهاض وضعها ، وتكريس حقوقها[3]» .

***

عاشت البطلة الساردة «جنان» زمن السرد في المخيم بلبنان ، وصديقتها «شهد الصمدي» في عمان ، وصديقتهما الثالثة «ثريا» في نابلس بفلسطين ، ولهن زميلة «سمر» أصبحت مجهولة الإقامة ؛ لأنها اختارت أن تعيش في أميركا مهمشة الهوية .

وإضافة إلى هؤلاء بوصفهن نماذج نسوية جديدة نجد شخصيات نسوية تقليدية مثلت نمطية الأم/الزوجة ، مثل : «سليمة الحاجة» و«أم جنان» و«أم ثريا» و«أم شهد» و«أم محمود» -وهؤلاء متشابهات في الملامح الحريمية العامة - تجسيدا للصمت المقهور اجتماعيا في ظل الأزواج والأبناء والأخوة .

تعتمد حركية بناء الرواية على تكنيك لعبية السرد الشعرية من خلال تقاطعات كثيرة متداخلة الأحداث والأماكن والأزمنة على طريقة الحكي داخل الحكي ، بما يؤكد على أن الكاتبة «نجحت في بنائها الروائي[4]» المتعدد الأشكال . وإضافة إلى

(1) ليانة بدر : بوصلة من أجل عباد الشمس ، ص77- 78 .

(2) نفسه ، ص 107 .

(3) ليانة بدر : كل كتابة هي حوارية مع الآخر ، ص39 .

(4) عبد الرحمن ياغي : في النقد التطبيقي مع روايات فلسطينية ، ص 74 .

هذا الإرباك السردي[1] تتابع الرواية-كما ذكرنا سالفا-حركية ثلاث شخصيات نسوية رئيسة في ثلاثة أمكنة تؤرخ للقضية الفلسطينية من منظور المرأة التي تجاوزت بعض شروط أنثويتها ، فانخرطت في الثورة ، كما استمرت تعاني من القهر في الواقع الاجتماعي العام ، وبين الفدائيين أيضا .

تسرد «جنان» تجربة الأنثى الجديدة المعذبة[2] ؛ حيث تعاني هي وأخريات من سياق الذكورة ابتداء من رجال الشرطة الممثلين لسلطة الحكومة ، وهم يعاقبون الفتيات المتظاهرات ، ومرورا بالمثقفين أساتذة المعهد التعليمي الذين يتلصصون على أجسادهن ، وانتهاء بالثوريين الذين ـ مهما تكن نظرتهم متقدمة - يفضلون المرأة المحافظة التقليدية لتكون الزوجة على حساب المرأة المثقفة المتحررة التي تخوض معهم تجارب الحب والجنس بجانب تجارب الثورة . فالرجل بعد أن يتعب من مغامراته مع النساء المتحررات يلتفت إلى الزواج من امرأة تقليدية . هذا ما فعله عامر الذي بعثر صور الفتيات الفرنسيات الجميلات كممثلات السينما ، وهو يقول : «جميعهن يدن بالولاء لي ، وأنا لا ولاء لي لواحدة منهن . وعندما أرجع نهائيا فسوف أتزوج فتاة تحسن إعداد الشاي بالميرمية والدجاج المسخن[3]» .

وهذا «البطل الذكوري الدونجواني» هو سليل أب استغل المرأة بجبروته وسطوته ، فلاحق النساء القرويات الفقيرات ؛ لإغرائهن بثرائه وسعة عيشه ، جامعا سر قوته خلف شاربه الذي لم يحظ بمثله رجل في زمانه ، وقد انقضى شباب «سليمة» (أم عامر) معه تحت العصا التي كان يضربها بها ، وهو يردد : «العصا إحدى فروع شجرة

---

(1) انظر عن الإرباك السردي بوصفه حركية الحدث ضمن واقعه ، وضمن تيار الوعي ، وضمن التداخل الزمني الكابوسي الفاجع : فخري صالح : في الرواية الفلسطينية ، ص 116 .

(2) إن تجربة الأنثى المعذبة هي تجربة ليانة بدر نفسها ، إذ كانت واحدة من طابور إناث كان السبب في شقاء أمها وموتها كظما وبؤسا ، لأنها لم تنجب الولد الذي يكحل عينيها ويثبت وجودها الاجتماعي الحميد ، تقول ليانة عن صباها : «(لما) صرت في حكم الصبايا ، اجتاحتني جرائم التلوث التي تبث الرعب في أية فتاة عربية ، النصائح الكثيرة ، المطالبات المتكررة بحفظ أوضاع معينة للجسد ، افتعال الرصانة ، التوبيخ الدائم في سبيل تدجين محكم ، والأهم من هذا رعب الوصايا» . ليانة بدر : شجرة الكلام ، مجلة الآداب ، ص 61 .

(3) بوصلة من أجل عباد الشمس ، دار ابن رشد ، بيروت ، 1979 ، ص 23-24 .

الجنة[1]» ، فأجبرها على العيش معه دورا حريميا مختزلا في المقولة النسوية : «ظل الرجل أفضل من ظل الحيطان الخالية[2]» .

عانت «جنان» من الحب الذي جعل الرجل يريدها أنثى فقط ، غير مؤمن بإنسانيتها ، مما عمق من حقدها على جسدها الأنثوي ، فقررت أنها ستتوب عن ارتقاء هضاب هذا الحب وجباله الوعرة ، دافعة جسدها ليغدو قطعة مطاط يابسة محاطة بسدود الحقد والألم والدمار بعد أن فاضت عقدها . لكنها في بداية مراهقتها تقصّدت أن تضع حمرة الشفاه «رمز الفجور» على شفتيها لتثير السلطة الأبوية ، وكتبت كلمات «نشيد الأناشيد» العاشقة على السبورة تمردا ، وأعلنت أمام الصحفية اليسارية وزملائها وأساتذتها أن العذرية لا تهمها ، بعد أن أعلن أحد زملائها أنه لا يهتم بماضي فتاته وعلاقاتها ، مادامت تحتفظ بعذريتها .

وعندما تشعر أن الذكورة تحاول افتراس أنوثتها تتمرد على هذه الأنوثة ، إذ تقص شعرها مثل شعور الفتية ، وتعري عينيها من الكحل الأسود ، وتلبس «البنطلون الكاكي» ، وتفكر بالصداقات العاطفية لا بالخطبة والزواج . ودائما تحلم بأن تخلق صبيا ؛ تقول : «أنا جنان التي تعودت أن تحلم بأن تخلق مرة أخرى صبيا لا فتاة (. .) كم أحسست أني مثل الدجاجة ، الهدف من تربيتها واضح ومخطط واقتصادي[3]» ؛ لذلك تحسد الذكر على تحرره من هذه القيود كلها .

ثم تجد حريتها في الانتماء إلى الثورة ، لكنها تكتشف أن اليساريين «يتحدثون عن الثورة وعن تحرر المرأة وعن انقلاب الموازين الطبقية في المجتمع القادم[4]» . وفي حقيقتهم يمثلون مجتمعا مخادعا مسكونا بالنظرات الذكورية الشهوانية لأجساد النساء . وعندما تغامر فـ «تذوق طعم الحب» مع أحدهم ، تكتشف تناقضاته بين الجمل الثورية والاحتراق غيرة من تحركاتها الحرة ، فيصفها بالمرأة «المنفلتة» و«المتفلشة» ، فتصور حالها معه ساخرة بقولها : «كان علي أن أستشيره في لون

---

(1) نفسه ، ص26 .

(2) نفسه ، ص26 .

(3) نفسه ، ص 51 .

(4) نفسه ، ص22 .

القميص الذي أرتديه ، وكثافة المياه التي أشربها ، وحجم الابتسامات الخافتة[1]» .
ومن هنا لم يختلف الثوري اليساري عن أي رجل آخر تقليدي ، إن لم يكن هو الأسوأ .

فهي في الماضي أحبت البورجوازي عادلا الذي يحب عبد الناصر ، فجعلت حبها له مناقضا للأعراف والتقاليد : «أحببت «عادل» وأنا أحاول أن أفتح كل ذرات جسدي لتداءات العالم من جهاته الأربع . أن أفهم ، أن أعلم ، أن أرى ، أن أشم ، أن أحس وأتذوق وأفسر وأحلل ، وأن أقبل أو أرفض حسب مشيئتي الخاصة[2]» . لكنها تصطدم بكونه ابن عائلة عريقة باذخة ، يريد المرأة أن تكون طازجة وبراقة مثل سلة من «الفريز» الناضج الذي لا يفسد على الإطلاق ، إضافة إلى أنه يذكرها دوما بأنه «الأهم ، والأعلى ، والأكثر سطوة ، وأنها البلهاء[3]» ، لذلك ترفض هذا الحب ، وترفض الذوبان فيه على يدي هذا الحبيب كبلورة السكر الفضية في طبق العائلات الفاخر ، ولا فرق من وجهة نظرها بين هذا البورجوازي المقشر في الواقع ، وبين البورجوازي المغلف باليسارية في الثورة .

ثم تحب الفدائي شاهرا المناضل الفلسطيني الكادح الناضج المنتمي إلى الثورة المسلحة ، معلنة ثورتها ضد الحب الرومانسي بكل أشكاله ؛ لأنه «دعارة بورجوازية[4]» . وتثير في حبها لشاهر أسئلة محيرة منها : لماذا تحبني يا شاهر؟ هل هي قصة جديدة أستعيرها لأهرب بها من مواجهة الواقع ، وهذا العالم الذي يرعبني بشروره الأسطورية؟ وكيف سأعرف إذا كنت تختلف حقا عمن عرفتهم قبلك؟ هل هو الحنان المتفجر الذي يصير حبا بالامتلاك وليس رغبة في تملك الآخر؟ لماذا كان الحب قصصا مجنونة تمتلئ بالسخرية من الناس والقفز فوق أسوار مزيفة؟[5]» .

لكن تكريس أولوية العلاقة بالوطن ، يغيّب العلاقة العاطفية/ الجنسية بينهما ؛ لتبقى العلاقة غامضة لا نعرف هل هما متحابان ، أم أنهما أصبحا متزوجين بعد

---

(1) نفسه ، ص23 .

(2) نفسه ، ص 51-52 .

(3) نفسه ، ص52 .

(4) نفسه ، ص54 .

(5) نفسه ، ص 36-41 .

استعراضهما لموقف البيئة المعارض من جهة أهلها للعلاقة بينهما ، على نحو : «سوف يقولون إنهم لا يحبون الفقراء رغم أنهم منهم . وسوف تتصاعد شكاوي العمات والخالات من غبائي . فتاة متعلمة مثلك ، وتبحث عن رجل فقير يكرس حياة تريد أن يتخلص منها أبناؤنا[1]» . ثم نجدها تعاني من شدة حبها لشاهر ، فهو إضافة إلى انه مثّل الغياب لانشغاله بالمقاومة ، نجده يحبها بهدوء على عكس حبها له ، تقول : «كان الحب عندي مثل طريقة للانتحار على ارتفاع كبير ، وشاهر يحبني بهدوء وبساطة[2]» ، كما أنه يكتفي بالإجابة عن تساؤلاتها حول اختلافه عن الآخرين بالقول : «قد لا أصلح لك ، أنا لست لك ، لن تجديني دائما . سوف تبحثين عني في الطرق الموحلة والدروب الموحشة ، وسيقولون لك : كان هنا منذ خمس دقائق وذهب . وسوف يكررون ذلك في كل مكان[3]» . وتصبح هذه هي التيمة التي تكررها البطلة في نفسها طيلة غيابه عنها ، بسبب أنه أخلص للثورة وليس للمرأة ، وهي مقولة تشكل دوامة الرواية التي تجعل البطلة تعيش فراغ غيابه من بداية الرواية إلى نهايتها بكل قوة وصبر دون أن تصل إلى درجة التوازي معه ، إذ بقي دورها في الكفاح دورا ثانويا منشغلا بالتمريض والانتظار ، إلى أن تلتقي به في نهاية الرواية ، وقد أمسى جسدا مصابا بغيبوبة عميقة ، إن عاش سيعيش عاجزا . وهذا يعني الفشل الذريع لأي حب مارسته هذه المرأة ، وهو فشل ناتج عن سلبية الرجل ، وأيضا عن ظروف المعركة مع الاحتلال الصهيوني والمواقع المتحالفة معه .

قدمت رواية «بوصلة من أجل عباد الشمس» من خلال شخصية جنان إشكاليات قضية المرأة بوصفها هوية ، وإيديولوجية جنسوية ، وكيان اجتماعي تاريخي يعاني من الاغتراب داخل بنية المجتمع وداخل التنظيمات الثورية ، وليس صحيحا أن الرؤية العامة التي قدمتها ليانة بدر من خلال شخصية جنان- كما يقول أحمد الحميدي – تجعل «الذاتي الأنثوي يطغى على الموضوعي ، وبدلا من أن تتحصن المرأة بالتاريخي وتبحث عن موقعها الحقيقي ، فإنها تضيع في الهامشي واليومي

---

(1) نفسه ، ص39 .

(2) نفسه ، ص 38 .

(3) نفسه ، ص37 .

المغتـــرب[1]» ، لأن جنان تحولت عن العقد الأنثوية إلى الثورة ، وهذه أكبر ميزة إيجابية في سياق بناء المرأة الجديدة عند ليانة بدر .

***

أما بخصوص الفتيات الثلاث الأخريات ، فإن «شهد الصمدي» توازي جنان في البطولة ، وتتجاوزها في حمل السلاح ، فهي ابنة شهيد عاشت حياتها مثقفة رومانسية تخاف من جسدها إلى حد ترفض فيه أن تبدل ثيابها أمام الأخريات . وعندما تنشأ علاقة عاطفية بينها وبين أستاذها في المعهد ماجد عبد الباهي المتخرج حديثا من أكسفورد ، تجده المثقف ، العصري ، الذكي ، الذي يمكن أن يحبها ويتزوجها ، لكن معيشته في أوروبا جعلته لا يرى في الفتاة إلا أنثى لها جسد شهي ؛ «يحب المتحررات المجربات ، ويعرف نكهتهن الحريفة الخاصة[2]» ، للملك أزعجته شهد عندما تصرفت في بيته واثقة من نفسها ، بل تخوف من إمكانية أن تكون مع ثقتها بنفسها بنتا مجربة لا تهاب أي جديد يقابلها ، وخاصة في مجال الجنس . إلا أنها تتصرف معه بثقة رومانسية بعيدة عن أية إغراءات جسدية ، حتى يشعر بالملل من تصرفاتها غير المبالية برغبات الجسد وهو الذئب المتعود على افتراس الأجساد الأنثوية ، للملك يشدها إليه في عناق ، فتخلص نفسها منه ، فتهرب ، فيتجاهلها بعد هذه الحادثة ، وبالتالي لا يقبل نصيحة أمه التي كانت تحثه على الزواج من فتاة تعنى براحته وتنظف له بيته . ولا يتقبل أن تكون الفتاة مثقفة ، واثقة من نفسها ، وكأنه حالة ذكورية متناقضة ، تكشف عن شخصية غير سوية ، إذ يبدو هذا المثقف من خلال علاقته بشهد انتهازيا متناقضا لا تعجبه قوة شخصية المرأة وثقتها بذاتها .

انتمت شهد في سياق تحولها إلى امرأة ثائرة جريئة إلى المقاومة الوطنية ، وشاركت في معركة أيلول 1970 ، ثم فصلها الجهاز الأمني من المدرسة التي تدرّس فيها ، بسبب رفضها الاستسلام والتعاون مع الجهاز أمنيا ، فأصرت على التحدي والحرية كما يظهر في قولها : «أطرق الإسفلت بكعبي حذائي ، وأمشي وأنا أتمنى لو أجعلهم يدركون أني حرة . . حرة . . رغم متابعتهم وأحذيتهم وتقاريرهم . حرة رغم

---

(1) أحمد الحميدي : المرأة في كتاباتها ، ص 27-28 .

(2) نفسه ، ص57 .

كل شيء[1]» . فهي كما تظهر في الرواية ، شخصية مثقفة ثائرة تشارك في فروع النضال كافة ، ولا تتضعضع حياتها بعد موت رفيقها «محمد فلاحة» في أيلول . كما ترفض التعاون مع الجهاز الأمني رغم إغراءاته الكثيرة ، وخاصة لكي تحصل على شهادة «حسن السلوك» التي تعيدها إلى عملها الذي فصلت منه ، فكانت بذلك شخصية مثالية في ثوريتها[2] .

وفي المستوى الاجتماعي ، كثيرا ما كانت أم شهد تلومها على تمردها ، وتلقي بتبعية ذلك على التعليم : «ترميها بحكمتها الأزلية : «البنت خسارة وعزارة . فلولا دراسة شهد في المعهد لما أصبحت برأس يفلق الصخر[3]» . وترفض شهد مواعظ خالها التقليدي الذي يحثها على الاستسلام للجهاز الأمني ، ليعيدها إلى عملها . ثم ترفض أن تتزوج الموظف الثري صاحب الكرش والبيت الفخم والسيارات المتنوعة ؛ لأنها تريد أن تبقى متحدية ثائرة ، يتملكها حب عظيم يشدها إلى الوطن وحده دون غيره . وتنتهي الرواية وهي على هذه الصورة من التحدي والبحث عن الحرية .

وكذلك نجد شخصية «ثريا» المقيمة في «نابلس» تحت الاحتلال ، تعمل في دائرة آثار إسرائيلية ، تعاني من التمييز العنصري ، وتحديدا من «ماتي» ابنة رئيس القسم التي تستفزها دائما من منطلق أن الفلسطينيين هم الأدنى حضاريا ، وأنه لا يليق بهم أن يعيشوا في فلسطين .

يضاف إلى ذلك أن ثريا تعيش أزمة عاطفية مع زميلها في العمل ؛ حيث لا يفكر أبعد من ذاته ، وأنها عنده ليست أكثر من شيء يحبه بطريقته الخاصة ، ولا يترجم حبه إلى واقع .

كما أن حياتها معقدة ، لأنها تختزن معاناة أمها المضطهدة بعد أن تزوج أبوها امرأة أخرى ، لنجد الأم «تخيط الملابس للناس ، وزوجها يشترى أجمل الأثواب[4]» لزوجه الجديدة . وتشكل هذه العقدة حالة خوف عند ثريا من الرجال ، هذا الخوف الذي رضعته مع حليب أمها وعاشته طوال عمرها ، إلى حد أن «أعماقها تحسب

---

(1) نفسه ، ص 27 .

(2) انظر عن مثاليتها الثورية : حسان رشاد الشامي : المرأة في الرواية الفلسطينية ، ص 204 .

(3) بوصلة من أجل عباد الشمس ، ص 94 .

(4) نفسه ، ص65 .

حساب أبيها بائع الحلوى الذي استحال سمسارا ، يقود بناته إلى زيجات لا يدرين عنها شيئا الواحدة إثر الأخرى[1]» ، دون استشارتهن .

كانت علاقتها العاطفية الأولى - وهي طالبة في المعهد -بالفدائي «جعفر» مسكونة بالخوف والارتباك والعقد التي ورثتها عن مشكلات أبيها مع أزواجه . إلا أن موت جعفر في إحدى العمليات العسكرية ضد الاحتلال ، حسم الموقف وأنقذها من التورط في علاقة عاطفية مرفوضة اجتماعيا ، ومخيفة ذاتيا : «سيعتقلونني في سجون بيوتهم ويخرجونني من المعهد لو عرفوا أني أحبه . شاب دون شهادة أو وظيفة محترمة»[2] . وفي نهاية الرواية تخفي ثريا عقدها الأنثوية ، فتنخرط في المقاومة الشعبية ضد الاحتلال الصهيوني صوتا ثوريا بين المتظاهرين .

إن التشابه في المعاناة بين الفتيات الثلاث(جنان ، وشهد ، وثريا) لا نجده في حياة الفتاة الرابعة «سمر» التي اختلفت عنهن بسبب انتمائها إلى الطبقة الإقطاعية الثرية ، إلى حد أنها تفرغ على شعرها قارورة عطر فرنسي شهير ، وصديقها مثلها ، يقدم لها هدايا ثمينة ، لتغيب بعد ذلك زوجا له في أميركا ، ولا تتصورها جنان ساخرة سوى امرأة «تجيد إعداد الولائم ، وتشترك في الجمعيات الخيرية التي تجمع تبرعات للعالم الثالث[3]» .

***

تنتهي الرواية بنهايات مفتوحة ، تمتلئ بحركية المرأة الفلسطينية المنتمية إلى الثورة ، المتحررة من أنوثتها الحريمية السلبية ، حيث تبقى جنان منخرطة في صفوف المقاومة في المخيمات الفلسطينية ممرضة ومعلمة وصحفية ، تنتظر أن يصحو حبيبها شاهر من غيبوبته . في حين تخوض ثريا في نابلس انتفاضة المظاهرات بعد أن كانت ترفض الانخراط في أي نشاط وطني قبل ذلك . وتستمر شهد على تحديها للأجهزة الأمنية ، ثائرة غير مستسلمة لضغوطات أمها وخالها والوظيفة ، وإغراءات الزواج .

وتتوج الكاتبة نهاية الرواية بسؤال كبير تطرحه جنان ، بوصفه السؤال عن المصير المفتوح الذي يلخص أية كتابة نسوية ثورية بطريقة أو بأخرى ، وهو : «أين يمكن أن

(1) نفسه ، ص 85-86 .

(2) نفسه ، ص86 .

(3) نفسه ، ص96 .

أجد نفسي دون أن ألتحق بصدى الأنوثة التقليدي وقد تكثف فينا منذ ألف عام؟[1]» . ومن خلال هذا التساؤل نفهم أن إشكالية المرأة الجديدة الواعية المختلفة تكمن في ديمومة المعاناة من سياق الأنوثة التقليدية الحريمية في ظل الوصاية الأبوية ، باحثة عن مصير مغاير له صفتا الحرية والإنسانية ، وأن هذا المصير إن ارتبط بدرجة كبيرة بقضية التحرر الوطني مثله مثل مصير الرجال ، فهو أيضا مصير له خصوصيته عندما نجد الشخصيات الثلاث (جنان ، شهد ، ثريا) يفشلن في إقامة كيان علائقي مستقر عاطفيا أو جنسيا أو اجتماعيا بالآخر الرجل أو سلطة المجمع الذكورية ، إما بسبب عدم وجود الآخر فعليا في أرض الواقع التقليدي المتخلف ، أو بسبب الظروف الحياتية غير المستقرة متمثلة في الاحتلال الذي يحارب وجود هذا الآخر ، فيصبح في نهاية الأمر إما قتيلا كحالات عامر وجعفر ومحمد فلاحة ، أو جريحا فاقدا لوعيه كحالة شاهر العاجز عن ممارسة الحياة ، لتصبح المرأة مجرد ممرضة في حياة رجل عاجز بعد أن فقد فعله البطولي وهو يقاوم العدو .

مما سبق يتضح لنا أن رواية «بوصلة من أجل عباد الشمس» تنزف بمعاناة المرأة الذاتية بفعل حضور الاحتلال والأجهزة الأمنية العربية من جهة ، وبفعل غياب الرجل الإيجابي الإنساني من حياة المرأة من جهة أخرى ، مما يجعل الرجل السلبي كينونة حاضرة كعقد نفسية واجتماعية وثقافية في حياة المرأة الجديدة المختلفة المثقفة الثائرة على الدور الأنثوي الحريمي التقليدي في صياغات متعددة لثلاث فتيات متشابهات في الظروف والوعي .

ولعل الفكرة الرئيسة التي أنتجتها الكاتبة في شخصية المرأة هي التمرد على الدور الأنثوي ، إذ جعلت بطلاتها يعانين معاناة متعددة ، ولا يفقدن توازنهن ، فبقي انتماؤهن صلبا ، من خلال الانتماء إلى الثورة الرمز التي تتحقق بها إنسانية أي إنسان ذكرا كان أم أنثى ، رغم وجود سلبيات كثيرة في الثورة نفسها التي لا بديل عنها .

***

إن الصراع الاجتماعي بين دوري المرأة والرجل في رواية «عين المرآة» محكوم بطبيعة الظروف الموضوعية المحيطة ، فالظروف هي التي تجعل من شخصية الأب

---

(1) نفسه ، ص120 .

«السيد» ذئبا كاسرا في هجومه على زوجه وابنته نتيجة القهر والفقر والبطالة والعيش في ظروف المخيم الرديئة . ثم يتحول هذا الذئب الكاسر إلى إنسان مستسلم بعد أن تنشب المعركة العسكرية : «وكأنه ليس هو . صار لينا ومستكينا ، يكاد القط يأكل عشاءه»[1] .

وفي سياق المعركة نفهم التحول الكبير في حياة المرأة ، فـ «أم حسن» التي كانت قبل المعركة كثيرة البكاء والسلبية ، تغدو خلال المعركة امرأة إيجابية ، تخبز للمقاتلين ، وتصبر على مقتل أولادها . و«هناء» المدللة وحيدة والديها تبهر الرجال في طريقة إطلاقها لقذائف الآربيجي ، والمناوبة ليلا لوحدها ، وبذاءة لسانها في شتم الأعداء .

فمن وعي التحول السابق ذكوريا وأنثويا تبدأ الرواية «بشخصيتي الساردة(المرأة) والمسرود له(الرجل) ، حيث ترفض المرأة أن تكون شهرزاد(العاجزة)تهدهد خيال الرجل العاجز بحكيها ، وتقبل أن تحكي حكاية المعاناة في مخيم «تل الزعتر» في جنوب لبنان خلال الحرب اللبنانية الأهلية ، إذ تتشكل في خطابها أبعاد المعاناة ، والموت ، والحصار ، والخوف ، والحب ، والذكرى المشبعة بحياة الوطن في الماضي . والرجل المسرود له رجل عاجز عن الحركة والتكلم ، لذلك يريدها أن تحكي عن الحب كما كانت تفعل شهرزاد ، لأنه كره الحكايات المأساوية . وكأن الرواية هنا تبدأ من نهاية رواية «بوصلة من أجل عباد الشمس» التي حملت عجز «شاهر» ، وقيام حبيبته الممرضة(جنان)بدور رعايته ، وكان التساؤل المفتوح عن دور المرأة الأنثوي في الحياة في نهاية تلك الرواية هو الدافع إلى كتابة رواية «عين المرآة» التي ليس بإمكانها – من وجهة نظر الساردة -إلا أن تحكي حكاية المخيم ، وما فيه من أدوار نسوية ، هي :

- دور المرأة الأم الحرمة وما تمثله من قيم ربة البيت المغلوب على أمرها ، وهذا هو دور : أم جلال ، وأم حسن ، وأم هناء .
- دور الأنثى السلبي (عائشة) من خلال حكاية حب ساذجة للغاية في ذهن صبية نالت شيئا من التعليم في إطار عملها خادمة لدى مدرسة مسيحية ، لتصبح هذه الحكاية تلبية لإشباع رغبة ذلك الرجل العاجز الذي لا يريد الحكايات السياسية ، فتدمج الرواية بين التاريخي والعاطفي المأساويين في لغتها .

---

(1) ليانة بدر : عين المرآة ، دار توبيقال ، المغرب ، 1991 ، ص 107 .

- دور المرأة التي تتخلص من أنوثتها التقليدية بثقافتها الثورية (هناء) و(الساردة)، أو لعجزها عن امتلاك شروط الأنثى (خزنة العرجاء)، أو لتحررها بعض الشيء من قيود الأسرة(آمنة).

والمهم أن الفدائي الفلسطيني كما تقدمه الرواية أصبح يعجب بالمناضلة الفلسطينية المتجاوزة لأنوثتها والمحافظة على أخلاقياتها، فجورج أحب هناء الخالية من الميزات الأنثوية الكثيرة التي تصورها أهله في «ابنة الحلال» ؛ لأنه رآها أفضل من نساء كثيرات «يظهرن كاملات في البداية، إذا أخذ بعين الاعتبار مظهرهن وثقافتهن واستقلاليتهن، فهن إن يثرن متعته يخلقن صدمته بسبب» سهولة الوصول إلى أبعد خفايا أجسادهن دون أن تكون علاقته معهن تستدعي هذه الحميمية التي يصعب أن يقدمها المرء إلا لشريك حياته وحده[1]»، لذلك أعجب بهناء، لأنها متمردة على أنوثتها إلى حد خشونة الرجال. وهذه هي الحالة الوحيدة التي تحقق فيها المرأة توافقا مع الفدائي المقاتل، لأنه مشغول بالمعركة، وبالتالي لا مجال لتفجير صراعات جانبية بينه وبين المرأة التي يحبها وتحبه.

***

أما بطلة الرواية الرئيسة «عائشة»، فهي فتاة غريبة الأطوار، تقدمها الساردة للمسرود له بقولها: «متعلمة وجاهلة، شعبية وذات كبرياء أرستقراطي، خيالية أكثر مما يجب، مثالية بشكل لا يحتمل، وبلهاء بطريقة لا يمكنني وصفها. بل إنها تظن نفسها أفضل من غيرها[2]».

فالبطلة، في الخامسة عشرة من عمرها، فلسطينية مسلمة، انقلبت حياتها رأسا على عقب بعد أن عملت خادمة لسبع سنوات في مدرسة داخلية للراهبات في بيروت الشرقية، وما أن أخرجت من المدرسة إثر الحرب الأهلية حتى عاشت انعزالها وانزعاجها من العلاقة بالآخرين في المخيم، لأنها تأثرت بحياة الراهبات وفتيات المدرسة في مظهرها وجوهرها، بل رغبت بأن تصير معلمة «قد الدنيا» بين الراهبات، ولا تعود إلى المخيم مبعث كرهها. فجاءت صورتها «تعاني من المجتمع المتخلف، والفراغ والكبت، تسعى للهروب من هذا كله، لرسم صورة مثالية رومانسية لما تريد

---

(1) نفسه، ص 56.

(2) نفسه، ص 7-8.

»[1]، بعيدا عن ظروف الواقع السلبي في المخيم.

تعود إلى المخيم مجبرة، فتكره أسرتها، وخاصة أمها الخادمة في بيوت الأغنياء، البطيئة الحركة الثقيلة الهمة، ذات الرائحة العطنة، المشبعة بالتبغ الرديء، المتقنة لانهزاميتها أمام زوجها العاطل عن العمل، تخاف منه، فتعطيه ما يريد من تعبها ليشرب الخمر، ويجلس على المقاهي، حيث تعلمت هذه الأم كيف «تكسر الشر» اتقاء غضبه وضربه لها، إذ علمتها خبرة عمرها الطويلة أن تتجنب الرجل وطباعه القاسية، لتغدو وهي «تتعامل معه مثل قناة مائية، تلف حول الصخر[2]»؛ لذلك تكره عائشة – رغم سذاجتها – دور أمها الحريمي المهزوم.

ووالدها «السيد» رجل غريب لا تدري «أية صدفة جعلته والدها، وجعلتها ابنته.. ودائما تزداد كراهيته في قلبها[3]». وخاصة بعد أن تسمع شتائمه خلال مطالبته أمها بمصروف تنقلاته وجلوسه في المقاهي. من هنا تمنت لو أن الأخت ماري في المدرسة كانت أهلها لتريحها من العذاب الذي تعيشه بين أهلها في المخيم، والذين لا سيرة لهم إلا العريس المنتظر(الرزقة المنتظرة)، «الأمر الذي يجعلها تسخط على أنوثتها، فتكره ثدييها: «عضو جديد دون فائدة، يثير فيها الخجل والإحساس العميق بأنه زائد ودون معنى[4]». تسير في الشوارع «وصدرها منحن إلى الأمام يكاد ينطوي على جذعها خجلا وضعة[5]»، هاربة بأفكارها من الذات الأنثوية والمستقبل الحريمي المنتظر. تطأ الثياب غسلا بأقدامها، فـ «تتخيلها حراس سجنها، أناس بلا ملامح محددة، لكنهم خليط من أمها وأبيها وأهل الحارة والأرض كلها. تدعس عليهم بقدميها[6]».

تحب عائشة من طرف واحد الفدائي جورج(أحمد)الذي تردد على بيتهم؛ لتتوسط أمها له في خطبته لـ «هناء»، فتبني في داخلها حبا واهما مليئا بالأفكار

---

(1) مصطفى عبد الغني: نقد الذات في الرواية الفلسطينية، ص 100.

(2) عين المرآة، ص49.

(3) نفسه، ص16.

(4) نفسه، ص15.

(5) نفسه، ص 60.

(6) نفسه، ص50.

الصوفية ، دون أن يشعر أحد بمأساتها مع هذا الحب الصامت ، فهي ليست في نظر أمها أكثر من «صبية على البركة» ، وموضوعة للسخرية «بدك تعيشي بباريص يابا» عند أبيهـا . أو«البنت خـربت من يوم راحت على مـدرسـة الأجـانب . يا ويلي عالعريس . الله يعينه» من وجهة نظر نساء المخيم[1] .

لكن «جـورج» مختلف في رأيها ، وهي لا تقدر على أن تتلفظ بكلمـة واحدة أمامـه ، «تخـاف ؛ لأن الكلام الذي خلقه الله لم يكن لها . ولأنها لو جرؤت على التلفظ به لتحول إلى شفرة من الفولاذ الصلب تحز عنقها[2]» . كل ما لديها عن الحب لا يتجاوز القصص الرومانسية التي قرأتها في مدرسة الراهبات التي أوحت لها بأن الحب ليس أكثر من «العذراء الصبية التي تحتضن الطفل إلى صدرها[3]» .

تتصور نفسها مرة فتاة أحلام جورج ، وأخرى أخته ، وثالثة مربية لابنه الذي يشبهه . وتصير في غيابه مريضة ، وفي حضوره متوردة الوجه . لا يكسر حبها إلا كون جورج يحب هناء التي ما أن تراها حتى تشعر بأنها «فتاة عادية بنت مخيم . . لا تستاهل كل هذا الإصرار من جورج على خطوبتها . وهو الفريد بين الرجال[4]» ، وبالتالي يستحق امرأة فريدة مثل عائشة كما تتصور .

وتتأزم أنثوية عائشة داخل بنية أسرتها عندما تجد نفسها شيئا في أعين الرجال ، فتجبر على الزواج من الفدائي حسن الذي خطبها من أبيها بعد أن رآها مرة واحدة من بعيد ، فوافق الأب دون استشارتها ، بل هددها بالضرب المبرح فيما لو اعترضت . تقول لها أمها معنفة لما اعترضت : «أبوك رضي عن الزلمة معناه منيح . وإذا ما عجبك روحي قوليله . أنا لا أمون على أحد حتى ولا على حالي[5]» . تتجرأ فتخرج لمواجهة أبيها ، لكنها تعود منكسرة ، لأنه «أنشأ في فك حزامه . خلعه ثم مدده على الأرض قربه . . عندما خلع الحزام ، تذكرت عائشة ونسيت ما كانت تريد قوله في التو

---

(1) نفسه ، ص 70 .

(2) نفسه ، ص 26 .

(3) نفسه ، ص35 .

(4) نفسه ، ص46 .

(5) نفسه ، ص61 .

والساعة[1]» ، هذه هي مأساة الحرمة التي تضطهد ، وتجبر على أن تصمت وتتلاشى .

إنها تشعر أن حسن الفدائي ، الطالب بجامعة بيروت العربية ، لا يناسبها ، لأنه لا يختلف عن شباب المخيم : «من يراه ينساه بعد لحظة أو لحظتين في أفضل الأحوال[2]» . على عكس هذه الصورة يتشكل جورج فارس الأحلام : «تنظر إلى يناعة الفتوة في قامته المشدودة الصلبة ، وإلى هدوء الرجولة في وجهه . إلى الحيوية الجامحة في قسماته حينما يحكي . وإلى التناسق في حركاته حين يجلس أو يقوم . . العينان تجتذبانها إلى التحديق السري فيهما[3]» . في ضوء هذه المقارنة بين الصورتين الذكوريتين ترينا عائشة مدى الإحباط الذي تنطحن به المرأة من خلال فشل حبها ، فتقهر لأنها امرأة حرمة ، لا حق لها في الحرية والاختيار ، بل هي جسد للضرب والموت ، فيما لو حاولت أن تحتج على واقعها المكبل بالقيود التقليدية .

***

إن حركية عائشة في الرواية تقدم صورة واقعية للمرأة الضحية في حياة المخيم من خلال أبسط حقوقها ، فلا تستطيع هذه العاشقة المولهة أن تتلفظ بكلمة واحدة أو إشارة مكشوفة للتعبير عن هذا الحب ، لتبدو بلا لسان أو بالعة لسانها ، في حين يطلبها حسن للزواج ، فتحمل إليه كسلعة دون أية مراعاة لمشاعرها ، فلا تستشار أو يسمح لها بأن تعلن رأيا مخالفا لرأي أبيها السيد اسما وحكما ، وإن صرحت ببعض رغباتها أمام أمها ، فهذه الأم لا تجد نفسها أفضل حالا من ابنتها ، لذلك تنصحها بحكمتها الحريمية المستسلمة أن تقبل بـ «القسمة والنصيب . هذا المكتوب ولازم يصير[4]» . وبذلك تجرّ ذكورية البيئة عائشة إلى عرسها جثة غارقة في النحيب والتحسر ، وتجهزها النساء دجاجة ينتف ريشها ، استعدادا لتلك اللحظة التي ستسيل فيها الدماء على ساقيها ، فتعلن شرفها . فهي في عرسها وليمة : «الكل سعيد عداها ، الكل فرح بعيد ذبحها ، والوليمة الليلة هي وليمة جسدها ونفسها التي تباع

---

(1) نفسه ، ص62 .

(2) نفسه ، ص 63 .

(3) نفسه ، ص 26 .

(4) نفسه ، ص 66 .

بقطوف من العنب الشهي[1]» لتصير حرمة بين الحريم .

تواجه قدرها الأنثوي المكشوف ضحية مضطهدة لا حول لها ولا قوة ؛ فتتعامل كامرأة أبدية مثل ملايين النساء أمثالها ؛ تقول الساردة : «حتى النساء المؤهلات ذوات المهن ينطبق عليهن ما ينطبق على عائشة في بلادنا . إنهن أيضا لا يعرفن كيف يتمتعن باستقلالية قرارهن ، مهما أسبغ عليهن من التقدير الاجتماعي الشكلي .[2]» ، مما يعني أن الكاتبة لا ترسم مصير عائشة الفردي فحسب ، وإنما ترسم مصير المرأة الجمعي–سواء أكانت عادية أم مثقفة– في بيئة ذكورية لا تعطي المرأة حريتها!!

لم تتحرر عائشة بعد الزواج ، بل ازدادت قيودها الحريمية ، لأنهم غدوا يترقبون أن تنتج لهم أطفالا يحافظون من خلالهم على امتداد النوع ، مجسدة دور الأنثى الولود ، إضافة إلى الخدمة في المنزل ، ومراعاة حاجيات الزوج ، تكريسا لاستمرارية دور أمها ، ودور أم زوجها(حماتها) البائسة مثل أمها ، والتي تصف زواجها المأساوي بقولها : «لما أخذني جوزي كنت عالبز ، صغيرة ما لي صدر ، ولا بزاز ، لبسوني قبقاب عالي[3]» .

ولا يبقى أمام عائشة إلا أن تتواءم مع المزايا التي يقدمها الزوج وأسرته ، فتتمثل دور زوجة صالحة في رعاية زوجها /سيدها ، وهنا يحترمها أبوها ، وتشاورها أمها ، لكنها تصاب بالكآبة والبلادة ؛ فقد غدت حرمة سلبية بلا أحلام ، متبلدة المشاعر داخل بنية المخيم الذكورية التي تدجن المرأة وفق مواصفات نسوية حريمية داخل أسرة غير حضارية .

***

في مقابل شخصية عائشة بوصفها حرمة سلبية في درجة متدنية ، نجد هناء الرمز النسوي المتحرر من قيود الجسد الأنثي ، القوية الشخصية بأفعالها ، وبثقتها بنفسها ، والمتمتعة بأنوثة ثقافية ثورية خاصة جعلت جورج قائد التنظيم يولع بها حبا ، كما أعجب بها الآخرون : «هناء أجدع عاملة إشارة في المخيم . والله ما في

---

(1) نفسه ، ص62 .

(2) نفسه ، ص64–65 .

(3) نفسه ، ص76 .

مثلها أبدا . تسهر في مناوبة اللاسلكي ، وترافق الفتيات إلى المواقع[1]» ، وهذا التطور في شخصيتها بسبب أن أمها ربتها على الحرية والثقة بالذات ، كما أنها وحيدة والديها ، كما بدت الأكثر قوة من بين النساء بسبب انتمائها إلى الثورة ، حيث تجاوزت دور النساء التقليدي إلى أفعال الرجال ، والاستخفاف بهم أيضا . لم يستهوها إلا العمل الذكوري ، تحب أن تناقش وأن تجادل . تشغف بإيجاد حلول للمشكلات كي لا تصير مثل أمها التي لم تعد تطمع في الحياة لأكثر من جلسة «نارجيلة» مع النسوان ، و«المكوث مع جاراتها وصاحباتها اللواتي يغرقن في أجواء الشكوى والزعيق . تحلف هناء وسط ضجرها أنها أبدا لن تصير مثلهن . وأنها لن تقبل أبدا أن تشابههن[2]» .

كأن المسافة شاسعة بين عائشة/ الحرمة المستكينة وهناء/ الإنسانة الثائرة ، مع كون عائشة لم تبق سلبية في تفاعلها مع العالم المحيط ، إذ تبدأ بالتطور تدريجيا من خلال إدراك الفرق بين ضعفها المتشكل في الدور الأنثوي الحريمي التقليدي ، وبين قوة هناء الإنسانة الثائرة الرافضة لهذا الدور . إذ نجدها (عائشة) في بداية التحول تبدأ من تعمق أزمتها الوجدانية بعد موت زوجها في إحدى المعارك : «لم يتبق لها سوى الثوب الأسود الذي سترتديه طوال عمرها ، وهذه النبضات الضعيفة على جدران بطنها لجنين لا يعنيها أمره بعد أن قضى أبوه[3]» .

وعلى الرغم من أن الكاتبة قدمت نموذجين متقابلين ، ناتجين عن نمطين معيشيين مختلفين في البيئة الواحدة ، اختلاف هناء عن عائشة ، إلا أن بيئة المخيم الاجتماعية لم تكن بيئة حضارية في تعاملها مع المرأة ، وإن كانت الثورة حسنت إلى حد ما من وضع المرأة عموما .

ثم نجد عائشة في ظروف الموت والدمار ، شخصية أخرى ، شخصية جعلتها المصيبة تتحرر من عقدة أنوثتها ، فيتعمق إحساسها بحبها لأهلها وضرورة الانتماء إليهم ، وفي الوقت نفسه تحب جنينها في أحشائها ، وتجد نفسها مسئولة عنه . وتشكل الكاتبة داخلها أسئلة منولوجية مصيرية ، هي الصياغة الكلية لأسئلة الوضع

---

(1) نفسه ، ص92 .

(2) نفسه ، ص137-138 .

(3) نفسه ، ص124 .

الفلسطيني الذي عاش المآسي المتعددة وسيعيشها بسبب احتلال فلسطين أولا ، ثم بسبب النزاعات العربية في المنفى : «الأمر الوحيد الذي يؤرقها الآن هو أن تفهم لم حدث كل هذا ؟ لم الحرب؟ لم نحن هنا؟ لم الموت؟ ولم لا نعيش حياة طبيعية مثلنا مثل غيرنا؟ لم لا يقبلون أن يتركونا في حال سبيلنا؟ لم يخرجوننا من بلادنا ، ويغضبون حين نعمل على الرجوع إليها؟ ثم لا يقبلوننا حيث نحن؟ أين نذهب إذن؟[1]» .

تشكلت مأساة عائشة من خلال الهاوية الكبيرة بين واقعها وأحلامها ، فإذا كانت على المستوى الواقعي الاجتماعي تعاني من عدم تحقق أحلامها في الزواج بمن تحب ، أو في أن تختار مسلكيات حياتها بنفسها ، فتجبر على أن تعيش واقع المأساة الاجتماعية في اضطهاد أسري متخلف ، يجبرها والدها «السيد» على أن تباع سلعة لرجل لا تحبه ، فتعيش حياة متعددة القيود ، فإنها على المستوى الواقعي الوطني تجبر على أن تعيش حياة المخيم المصير الوجودي المأساوي في حياتها ، خاصة في ظل الموت والدمار ، ولا تمنح فرصة لكي تعيش في أمن بين الراهبات كمصير متخيل من خلال ممارستها للعمل بينهن ، ثم تعرف أن مأساتها الوجودية هذه كانت بسبب طردها من وطنها الفلسطيني ، حيث يبقى الحلم الآمن متشبثا بالعودة إلى الوطن ، ولا يتم التفاعل مع حلم العودة ، إلا من خلال الانتماء إلى الثورة وأسئلتها ، الفكرة التي تؤكد عليها الكاتبة في رواياتها ، بحثا عن ذاكرة الوطن التي هي ذاكرة رواية «نجوم أريحا» (1993) ، بما تحمله من تمرد على الأنثوي من خلال استعادة المكان الفلسطيني(الفردوس المفقود) ، لتأكيد وجوده في مقاومة التغول الصهيوني الذي يلتهم المكان ويغير ملامحه ، فتنهض إشكالية علاقة المرأة بالوطن على أساس أنه ذاكرة حية في الحاضر ، لذلك تعد رواية «نجوم أريحا» أو السيرة الذاتية لليانة بدر «من أكثر الروايات العربية احتفالا بالحنين إلى المكان[2]» الفلسطيني الذي يجعل الذاكرة النسوية ذاكرة إيجابية ، أو ذاكرة تشبه قصة حب ، في احتفالها بتفاصيل المكان .

المهم في نهاية المطاف أن ليانة بدر قدمت لنا من خلال شخصياتها النسوية

---

(1) نفسه ، ص174 .

(2) يمنى العيد : فن الرواية العربية بين خصوصية المكان وتميز الخطاب ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1998 ، ص115 .

نموذجين للمرأة : نموذج المرأة المحرومة الضحية في الواقع الاجتماعي غير الحضاري ، والتي ساهمت في اضطهاد ذاتها بسلبيتها ، ونموذج المرأة الجديدة المنتمية إلى الثورة الساعية إلى تأكيد وجودها وإنسانيتها بتجاوز واقع الأنثى السلبي ، رغم ما في الثورة من سلبيات .

ثانيا : نموذج ليلى الأطرش[1] :

في روايات ليلى الأطرش : «وتشرق غربا» (1988) ، و«امرأة للفصول الخمسة» (1999) و«ليلتان وظل امرأة» (1998) و«صهيل المسافات» (1999) ، كتابة نسوية تحاول أن تستكشف عالم المرأة في صراعاتها مع الواقع الذي تهيمن عليه سلطتان : إحداهما سلطة البيئة الذكورية وما يتشاكل فيها من قيم وعادات وتقاليد تضطهد المرأة ، وتحجر على الكثير من تصرفاتها العادية المشروعة ، وتمنعها من ممارسة أبسط حقوقها كالموافقة أو الرفض الحر لشريك حياتها ، كما هو حال هند النجار بطلة «وتشرق غربا» . والثانية : سلطة الرجل الفرد الذي يتلاعب بمصير المرأة عندما يختزلها في الجسد الجميل(القطة الجميلة) ؛ كما يظهر هذا في حياة «نادية الفقيه» بطلة «امرأة للفصول الخمسة» . وهاتان السلطتان نجدهما معا متوافقتين في تعميق مأساة شقيقتين في «ليلتان وظل امرأة» ، في حين تحتكر بطولة «صهيل المسافات» ذاكرة رجل ، تصهل فيها ثلاث نساء يدللن على عجزه .

تحاول ليلى الأطرش في هذه الروايات أن تنجز التحرر للمرأة من سياق الأنوثة التابعة للمذكر إلى سياق آخر إنساني مستقل ثوريا أو اقتصاديا عن طريق التمرد على السياق الاجتماعي الثقافي السائد ذكوريا ، فتستطيع «هند النجار» أن تحقق حريتها بالانتماء إلى المقاومة الفلسطينية كما هو حال بطلات ليانة بدر . وكذلك تفعل نادية الفقيه التي تتمرد على التشيّؤ الذي يفرضه عليها زوجها والمجتمع ، فتنتصر على أوهامها ، وترفض المناضل الذي أحبته ، بعد أن تعرف أنه تاجر انتهازي بقناع ثوري ، لتتحول بالتالي إلى امرأة مستقلة حرة عن طريق العمل . في حين حافظت منى وآمال الأشهب - بطلتا رواية «ليلتان وظل امرأة» - على صلة التواؤم مع الرجل أو انتظارعودته في حالة اكتئاب حزينة بائسة .

---

(1) ليلى الأطرش كاتبة فلسطينية إعلامية معاصرة نشرت أربع روايات ومجموعة قصص قصيرة .

كيف رسمت الكاتبة شخصية المرأة في سياق أدب نسوي لا يسعى إلى الانفصال بقدر سعيه إلى تحقيق الذات للمرأة متمردة بموضوعية أخلاقية على التقاليد المصاغة من سلطة الرجل؟

***

تحتفل رواية «وتشرق غربا» بإشكاليات البيئة والموضوع الوطني الفلسطيني ، فتبرز الصياغات الرئيسة التي عاشتها بلدة «بيت أمان» الفلسطينية قبل حزيران في ظل التخلف الاجتماعي ، وتعددية صراعاته ، وما فيه من كبت عاطفي ، وسيادة سلبية للعادات والتقاليد والصراعات الداخلية في ظل غياب سلطة وطنية قيادية ، مما أدى إلى ضياع الأرض والمرأة معا .

وبعد الاحتلال انزاحت بعض القيم والكوابيس الاجتماعية الكابتة للشخصيات وخاصة للنساء ، هذه الكوابيس التي كانت تجعل من «مجرد ابتسامة بريئة بين رجل وامرأة تثير الأقاويل وتخلق الحكايات»[1] ، وبذلك غدت أجواء الناس بعد الهزيمة أكثر بطولة من الناحية الوطنية ، خاصة وهم «يحتملون الرعب والإرهاب في كل لحظة فيقاومون بصمودهم»[2] ، وأيضا لم تنتفِ من حياتهم محبطاتهم الاجتماعية الكثيرة .

تعددت مستويات شخصية «هند النجار» بين الطفلة الصغيرة المشاكسة ، والمراهقة العاشقة ، والمعلمة ، والجامعية المثقفة ، والمحبة ، والمناضلة في صفوف المقاومة الوطنية ، والمعتقلة ، والمنفية خارج الوطن . . مما أعطى بنية الرواية صيغة الكتابة النسوية التي تتمحور حول قضية المرأة تحديدا في بنية السيرة الذاتية . يضاف إلى ذلك وجود شخصيات نسوية كثيرة ساهمت في تشكيل حركية المرأة ورؤاها وحواراتها مع الذات والآخر في بيئة مخططة بأفكار الرجال وما ينسجم مع وعيهم وعلاقاتهم التي تخترقها الصراعات بين قبيلتين متنافستين ، تشكل فيها المرأة القنابل المستعدة دوما للانفجار ، والتي يمكن أن تنتصر من خلالها قبيلة على أخرى ، على اعتبار أن الطعن في الشرف المدخل إلى النصر والهزيمة ، لذلك ترتعب المرأة – وهي ترسم علاقاتها في البيئة – من الفضيحة التي يمكن أن تنتجها الثقافة القبلية تجاه

---

(1) ليلى الأطرش : وتشرق غربا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1988 ، ص219 .

(2) نفسه ، ص 250 .

تشويه سمعة أية امرأة من قبيلة أخرى ، الأمر الذي يجعل من الحب بالنسبة للمرأة ورطة وهاوية ، بما فيه الحب الناضج الذي نهايته الزواج الشرعي .

وتشتد قسوة البيئة عندما تفسر أية محاولة من الأنثى للاختلاف مع العادات والتقاليد على أنها نوع من أنواع الوقاحة والطيش والتمرد ؛ سواء أكانت هذه الأنثى فتاة صغيرة أم كبيرة ، مسيحية أم مسلمة . . فالمكان يفرض قيودا ذكورية قمعية عندما يتعلق الأمر بالمرأة التي لا يعترف بحاجاتها وغرائزها ، لهذا تنتشر الحكايات المختلفة القمعية عن النساء في البلدة مقارنة بندرة حكايات الحب ، دلالة على الكبت الذي تعيشه البيئة التي تفسر أفعال المرأة من منطلق الفضيحة ، في الوقت الذي تفسر فيه أفعال الرجال المشابهة على أنها رجولة مطلوبة من «الذكر البطل» الذي يحق له أن يجاهر بما يود أن يفعله بالأخريات من غير «حريمه» . . أما «حريمه» فلا يتوانى لحظة عن تكريس جهوده كلها لحمايتهن حتى من نظرات الآخرين إليهن ، إذ يصر حسام أخو هند على أن يوصلها إلى مدرسة البنات ، لأن «المهم كما يؤكد دائما ، هو أن يحميها من «عيون الفجره طلاب مدرسة البنين[1]» . في حين نجده ذكرا ينتظر على أحر من الجمر فرصة أن يتخرج من المدرسة ، ليذهب إلى أميركا عند أخيه ، فيحب البنات هناك بالجملة ، حتى يعوض «حرمان البلد اللي لا يمكن أن تحب واحدة فيها . . اللي مش أختك بنت عمك أو بنت خالتك أو أخت صاحبك[2]» .

فمثل هذه الصورة المحافظة/ الدنجوانية المتناقضة الكامنة في الشعور واللاشعور للذكر الذي لا يخجل من التعبير عنها في سياق العلاقات الاجتماعية داخل الأسرة ، لا يمكن أن تسمح البيئة نفسها للمرأة أن تقول شيئا من هذا ، بل قد تسبب - كما ذكرنا - ابتسامة امرأة في وجه رجل الفضيحة لمحارمها ، ومن هذه الناحية يصبح تذمر المرأة من الرجل/المجتمع الذكوري تذمرا مشروعا تصوغه هند منولوجيا في قولها لأخيها : «تقاليد استبحت كل ما فيها ، ثم تحرمها على الآخرين ، وتحميك تلك التقاليد بكل ما تملك لأنك الرجل!![3]» .

***

(1) نفسه ، ص74 .

(2) نفسه ، ص67 .

(3) نفسه ، ص154 .

تبدأ معاناة هند من البيئة منذ السابعة من عمرها ، والبداية الإحساس المغبون بكون الساعات في البلدة خاصة بالرجال . ثم تشعر بقيود أمها التي تحذرها من الحركات الطائشة : «عيب يا هند ، البنات لازم يركزوا . . البنت يجب أن تثقل . . لا أن تنط هنا وهناك[1]» ، إلا أن هذه الأم تعد متفتحة عندما تصر على أن تكمل ابنتها تعليمها كأخوتها ؛ «والله العظيم لو مد الله في عمري فستكملين علمك مثل إخواتك وأكثر»[2] .

فضرورة أن تكمل الفتاة تعليمها تطرح بجدية في ظل التمايز بين الإناث والذكور ، فغالبا ما يسمح للذكور أن يتابعوا دراساتهم العليا في أميركا وأوروبا ، في حين لا يسمح للمرأة أن تكمل تعليمها المدرسي بسبب محاصرة الزواج لها ، وإن سمح لها وأكملت تعليمها المدرسي ، فغالبا ما يمارس عليها الاضطهاد الاقتصادي لمنعها من متابعة دراستها ، لأن المجتمع الأبوي الذي يضحي بالغالي ليتعلم الذكور ، يضع العوائق أمام المرأة ، ويحرمها من التعليم ؛ لأنه لا قيمة إنتاجية من وراء تعليم البنت التي ستطير إلى الزوج ، ولن يجني الأب من تعليمها شيئا ، هذا ما حدث مع هند وصديقتها سلمى ، حيث توج تعليمهما المدرسي برفض الأبوين أن تكملا الدراسة الجامعية ، بحجة عدم وجود المال الكافي ، وكان عليهما أن تعملا معلمتين ، ليتسنى لهما الانتساب إلى الجامعة .

تبتئس هند النجار في مجال الحب ممن حولها ، فتقارن بين واقع الرجولة المعاش في البلدة وبين القصص الرومانسية التي قرأتها في روايات الهلال ورأتها في التلفاز ، فتشعر باليأس من رجال الواقع الذين «يرتدون ملابس لا تتسع لهم ، أو تفيض وتترهل ، ينتظرون نهاية الشهر وتوزيع المؤن . . تبحث في الوجوه عن فارس واحد فلا تجد[3]» . ومن خلال حب «أولاد المدارس» تغدو الرواية خطابا شرقيا ممتلئا بقصص العشاق العذريين ، بل بقصص العشق من طرف واحد ، فكل العلاقات العاطفية بين تلامذة المدارس هي علاقات أحلام مثالية ونظرات وحركات متباعدة ، وحب من أول

---

(1) نفسه ، ص 34 .

(2) نفسه ، ص34 .

(3) نفسه ، ص43 .

نظرة : «فجأة رأته هند . . شابا جميلا يشبه عمر الشريف بشكل كبير[1]» .

فمن طريق تطور هند النجار ونضوجها تلتقط الكاتبة جملة من التحولات الاجتماعية والنفسية في مجال علاقة البنت بنفسها وبالوسط الاجتماعي الذي تعيش فيه ، حيث تكون علاقاتها بذاتها في سن المراهقة قائمة على تفعي الحلمي لديها من خلال فارس الأحلام الذي يكون في الغالب صورة مختلفة عما هو موجود في الواقع الكئيب بأمثلة الأمهات و الجدات والعلاقات الزوجية البائسة ، مما يجعل من علاقة الفتاة بالمجتمع علاقة عدائية ، لأنه مجتمع يحبسها لتكون زوجة تقليدية ، أي أن المجتمع «ينظر للزوجة كضرورة مكملة للحياة[2]» ، وبالتالي تحرم من تقرير مسار حياتها ، قبل الزواج وبعده ؛ إذ غالبا ما تزوج بـ «كلمة أعطاها رجل لرجل[3]» ، كما حدث وأن أعطى شاكر النجار ابنته(هند)لرجل قريب موسر يعمل في الكويت ، ولم ينقض كلمته إلا معارضة أمها ، لتستمر بعد ذلك القطيعة بين العائلتين سنوات طويلة بسبب عدم إجبار البنت على الزواج التقليدي .

وتزداد مأساة الأنثى في البيئة بفشل أي حب تختاره ، ليصبح اكتئابها العاطفي ، وفشل إكمال تعليمها حزنا متضخما ، يغدو«ماردا حبيسا فتحوا له القمقم ، بركان القهر والخيبة يتفجر . . الإحباط والأسى واليأس . . الضعف والعجز» في الاستكانة والضياع[4] . فكيف يمكن التحرر من هذا المارد؟

***

بعد أن تصير هند معلمة في مدرسة خارج البلدة ، يقع الحب بينها وبين مروان نصار الطبيب الشاب اليساري المتفهم لحياة المجتمع والمرأة . وفي لقاءاتها القصيرة به ، يتعمق إحساسها بالرعب خوفا من أن يعلم الناس في «بيت أمان» بحبهما ، وحينها «ستتفجر حدود البلدة الصغيرة بالأحاديث والشائعات ، وسيصور خيالهم كل ما لم يحدث[5]» ، مما يربك الشخصيات النسوية ، فيجعلهن مسكونات بالفضيحة بسبب

(1) نفسه ، ص 78 .

(2) نفسه ، ص 88 .

(3) نفسه ، ص89 .

(4) نفسه ، ص 113 .

(5) نفسه ، ص146 .

التورط في الحب .

تتكدس العوائق البيئية ضد المرأة/هند لتمنع زواجها الذي لا تجرؤ على طرحه على أساس أنه حب أو حتى زواج ، ومن هذه العوائق : أن أهل بيت أمان لا يزوجون فتياتهم للغرباء ، وتزداد المشكلة إذا كان هذا الغريب لاجئا ، فلا تشفع له مهنة الطبيب ، وتأتي ثالثة الأثافي مخيفة مرعبة ؛ لأنها ناتجة عن الاختلاف الديني بينهما ، فهي مسيحية وهو مسلم .

ولم تقتصر المعارضة لزواجها على البيئة المحلية فقط ، بل يرفض هذا الزواج أخواها المقيمان في أمريكا ، علما بأن أحدهما متزوج أمريكية ، والآخر لا يتحفظ من إقامة أية علاقة جنسية مع أية امرأة ، فهما كرجلين يعيشان في عالم منفتح ، ظنت هند أنهما تطورا ، وتوقعت أن يقفا إلى جانبها ضد القيم التقليدية السائدة ، لكنهما تكلما بكل ما تحمله تقاليد الذكورة من التعنت والسيطرة على الأنثى ، فحثها أخوها الأكبر على أن تقلع عن حبها : «عائلتنا وجدت في بلدة أنت أدرى بتقاليدها ، ووالدي لا يستطيع إلا أن يكون رجلا في حامولته وبين أقاربه ، وعندما تقفين في وجه ما يعتقدون ، فستحكمين عليه في أواخر أيامه بالذل[1]» .

يبدو مثل هذا الحب في نهاية المطاف «معركة وجنودا» في مواجهة المرأة الوحيدة التي لا تملك من الأسلحة إلا الصمت . والطبيب مروان من جهته يبدو مثاليا ، يساعدها في معركتها ، فيعدها مخطوبة له ، فاتحا لها مدة الانتظار لسنوات ، إذ المهم من وجهة نظره أن تكبر ، فتتمرد على البيئة التي تلتف حولها كالعنكبوت . وقد كان من المستحيل أن تتمرد قبل هزيمة حزيران ، لأن معركة البيئة – قبل هذه الهزيمة – شرسة في مواجهة المرأة ، وكبت مشاعرها خوف الفضيحة والعار ، بحجة العرض أولا وأخيرا ، مما أفقد الناس صلتهم الفعلية بالدفاع عن أرضهم ، لانشغالهم بعرضهم .

***

بعد حزيران تكبر هند في أجواء أسقطت الزيف الاجتماعي السبب المباشر في انتهاك الذات والأرض عن طريق الاحتلال ، فما أن وجدت نفسها نازحة في عمان ، حتى أعلنت إدانتها لكل القيم الذكورية التي سيطرت على البيئة وعليها بوصفها أنثى قبل الهزيمة ، بل لم تعد ترى العلاقة العاطفية بالرجل ذات جدوى ، فأصبح

(1) نفسه ، ص 154-155 .

مروان نصار نفسه أحد المسئولين عن الهزيمة . ولم تعد تقتنع بحبه إلا بعد أن ساعدها في العودة إلى «بيت أمان» ، وحينها قررت أن تعلن حبها ، فتناديه ، لكنه يضيع في المنفى ، شاعرة بأنها أخطأت ، لأنها لم تصعد به إلى أهلها ، وتواجه نفسها وأسرتها والحياة بعد أن انهزم الناس . . وهذه بداية التحول النفسي بعد الهزيمة .

وهذا التحول أصاب «بيت أمان» كلها ، فقد أصبح «رجال ما بعد الهزيمة كلهم يبكون[1]» ، وأصبحت المرأة المثقفة المتمردة على سياق الحريم «لا يضايقها أن تكون من النسوان[2]» ، واختزلت استقالة عبد الناصر رمز الوطنية الأول قبل الهزيمة في كلمة «طز»[3] ، وأمسى الحب له برودة الثلج ، لا يدهش ، لأنه لم يعد في النفس رغبة للحياة . وأمست «بيت أمان» المحافظة على الشرف والأخلاق تنتهك عندما «تتدافع المجندات إلى أحضان الجنود ، كلما لمحن الستائر في البيوت تنفرج ، ويتمادين كلما أدركن أن هناك من يراقبهن[4]» .

هكذا تعيش هند خواء عاطفيا بعد الهزيمة ، ولا تجد منقذا من هذا الخواء سوى الانخراط في المقاومة المسلحة ، فتنفذ بعض العمليات العسكرية ضد الاحتلال ، ثم تعتقل ، وتخرج من السجن إلى المنفى إثر عملية تبادل أسرى ، فتلتقي بمروان لقاء مكشوفا بين الناس بحضور أمها وأخيها ، وهذا الموقف يجيء بعد أن أصبحت حرة في تصرفاتها ، ليصبح التحاق المرأة بالمقاومة الوطنية واحدا من السبل المفضية إلى التحرر من القيود الذكورية الاجتماعية . فها هي في نهاية الرواية امرأة جديدة ترعب الكون من حولها : «تركت يد مروان ، ورفعت قبضتها في الهواء . . فرددت الأغوار صرخة تفجرت من الأعماق . . يا أولاد الكـ . . . لب . . بأرجـ . . ع . .[5]» ؛ حيث أكدت من خلال صوتها الثوري حريتها ، وبالتالي كسرت القيود الاجتماعية الذكورية من أجل مواجهة قيود العدو الصهيوني ، وكأن تحرر المرأة الفلسطينية – من وجهة نظر الكاتبة – لا يكون إلا من خلال انتمائها إلى الثورة الوطنية .

***

(1) نفسه ، ص187 .

(2) نفسه ، ص183 .

(3) نفسه ، ص175 .

(4) نفسه ، ص187 ، 193 .

(5) نفسه ، ص 255 .

ما حدث في حياة هند النجار من سلبيات، يحدث في حيوات النساء الأخريات من جيلها، ومثال ذلك شخصية «سلمى الأكحل» التي عانت من وطء البيئة الذكورية التي لم تقدّر إحساس الأنثى بالإنسانية، ابتداء من أبيها «العسكري» الذي لم يستطع أن يفهم أحاسيسها التي بثتها في رواية شبيهة بالسيرة الذاتية، انتقدته فيها لأنه فضل أخوتها الذكور عليها، واصفة مشاعرها المحبطة من خلال جنائزية الحب في بلدة ليس الحب فيها: «سوى نظرات، ونظرات، ومزيد من النظرات[1]»، ومع ذلك فإن هذه النظرات، في حال انفضاحها، ستؤدي إلى العقاب الشديد وربما الموت. إذ تشعر أن البيئة لم تمنحها أية فرصة للتعبير عن حبها بسبب كونها أنثى، فعندما أحبت عادلا وفكرت بإطلاعه على حبها، ثارت في وجهها هند النجار، محذرة بسوط ثقافة البيئةالذكورية القامعة: «كيف يعميك الحب يا سلمى؟ كيف يمكن لفتاة في هذه البلدة الغارقة في تقاليدها وحدودها الضيقة أن تفعل هذا؟ ومن سيغفر لك جرأتك؟ حتى هو لن يفهم أبدا أن تبدئي أنت[2]»، دلالة على موت الحب في البيئة التي تعودت قهر العواطف النسوية وعدم فهمها. ثم تنطلق سلمى، بعد ذلك من خلال التجربة النضالية الحزبية إلى الكتابة النسوية لصالح حرية المرأة المستلبة الإرادة من الرجل، فتطرح إشكاليات تحرر المرأة ضمن ضرورة الثورة على المفاهيم الاجتماعية السائدة التي تجعل المجتمع غير حضاري في تعامله مع النساء.

***

إن الخيبة الاجتماعية العاطفية عامل حاسم في تكوين الشخصية النسوية الخالية من الحب الذي يأتي «صاعقا لا يقاوم ومن النظرة الأولى[3]»، ثم يغدو فاشلا بسبب القمع البيئي، لأنه يمثل في وعي المجتمع خارطة الجريمة والعقاب إذا تعلق بالمرأة، على عكس الذكور الذين يتفاخرون به، وأحيانا يتفاخرون به في دائرة الجنس والشهوة.

تبدو صورة مروان الذي أحب هند النجار مثالية رومانسية: «قامته الطويلة..

(1) نفسه، ص 81.

(2) نفسه، ص87.

(3) نفسه، ص143.

وجهه يبتسم للفضاء . . شعره اللامع حائر بين الكستاني والأشقر كثيف ناعم . . رشيق وأنيق[1]» . وحبه أيضا مثالي : «أنا بحبك يا هند ، وممكن أحارب العالم كله معك وفيك[2]» . فهو«مندفع وصادق وعاشق[3]» . وأمله بانتصار هند على الأفكار والتقاليد في «بيت أمان» كبير ، لذلك ينتظرها أن تكبر ، وتتجاوز المحبطات ، وتتمرد على مقولتها السلبية : «أنا ومروان لم تخلق لبعض[4]» بوصفها المقولة التي تترك المجال للقيم والتقاليد أن ترسم لها حياتها ، مقابل أنه لا يؤمن باليأس ، لأن إيمانه بالحب فوق أية قيم سائدة اجتماعيا ، والمهم- كما يرى- أن تؤمن هند مثله بهذا الحب ، وتدافع عنه ، وتتشبث به . فكانت شخصيته غريبة عن البناء السردي في الرواية الفلسطينية ، مما يجعله علامة رومانسية لفارس الأحلام المنتظر الذي لا يضحي بحبيبته المكبلة بتعقيدات ظروفها الذاتية والبيئية!!

وفي ضوء هذا نجد الصراع الذي تعانيه المرأة في الرواية يتمثل في الصراع مع بيئة غير حضارية يسودها تخلف العادات والتقاليد ، حيث يسيطر فيها الرجال على النساء ، فيصيغون حياة المرأة بطريقة التماثل لأفكارهم التقليدية ، وهي أفكار تفرض على المرأة أن تحكّم العقل وتلتزم بالقيم ، في حين تجعل الرجل حرا في تصرفاته ونزواته . فعندما تسأل هند أخاها «بسّاما» ، الذي يحدثها كثيرا عن حبه لريما المقدسية ، إن كان سيحبها لو كانت على غير دينه ، فيجيبها : «حتى لو كانت بوذية من مجاهل إفريقيا ووثنية[5]» . وما أن تطرح عليه حبها لمروان المسلم حتى يصعق ، وكأنه قرأ رسائل أخويه المحذرة لها ، فيناشدها تحكيم العقل واحترام التقاليد المسيحية . بل إن الأم نفسها – وهي متعاطفة إلى حد كبير مع تعليم ابنتها وحرية زواجها – ترفض أن تتزوج البنت من رجل مختلف الديانة والقبيلة في سياق قص هند لقصتها مع مروان عن طريق تخيّلها في سياق قصة فتاة أخرى ، وما أن تقول لأمها : لو كنت أنا محلها ؟ حتى تنتفض الأم رعبا ، فتقول : «بعد الشر عليك . قال

---

(1) نفسه ، ص141 .

(2) نفسه ، ص149 .

(3) نفسه ، ص147 .

(4) نفسه ، ص160 .

(5) نفسه ، ص156 .

الله ولا قالك . بدك أبوك وحامولة النجار والمناصرة يحطوا رأسهم في الأرض؟[1]» .
ولكن الكتابة السردية في النهاية أنتجت هند النجار حرة قوية ثائرة من خلال انتمائها إلى الثورة الوطنية ، وهذه ميزة الرواية النامية ، حيث أنتجت الكاتبة المرأة الجديدة المتجاوزة لأنوثتها الحريمية المهمشة من خلال الثورة !!

***

تعمق ليلى الأطرش في رواية «امرأة للفصول الخمسة» الصراع القيمي بين المرأة المثقفة المختلفة وبين الرجال الأثرياء وما لديهم من وسط نسائي بورجوازي تابع ، يصوغ مجتمع «برقيس» الحريمي الخليجي العربي ، المبالغ في تجارته ، ونفطه ، وثيابه ، وجواهره ، وعطوراته ، وولائمه ، وحفلاته ، وتحفه ، ونسائه . . وما تنتجه هذه المبالغة من قيم ثقافية واجتماعية سلبية ، تهيمن على العلاقات التجارية التي تتشدق بالوطنية وحب الأرض لتمرير مصالحها .

ونمط المرأة في هذا المجتمع كما تصوره الرواية ، هو نمط : «القطة الجميلة» كما ينادي إحسان زوجه نادية ، أو أن تكون سلعة اجتماعية اقتصادية ، يمرر من خلالها الرجال علاقاتهم ونزواتهم ، إذ يريد إحسان من زوجه أن تلفت نظر النساء إليها ليشعر أهل «برقيس» أنه يمتلك أجمل امرأة : «حينذاك سيتحدث الرجال عنك يا إحسان . . وستعرف برقيس من هو إحسان الناطور[2]» ، أو أن تختزل المرأة في إطار المومس وسط العلاقات التجارية الموحلة بالجنس والابتزاز . .

يبدو مجتمع النساء البرقيسيات نمطيا مزيفا ، شكله نعومة الحرير ، وعطوره باريسية ، وقطع ألماسه غربية ، وجوهره الزيف والرياء والادعاء وبشاعة الألسن ، فالنساء «يأكلهن السأم ولا حديث لهن سوى النقود والملابس والعطور . . نساء عالمهن محدود . ينتظرن فيه عودة الرجال من سمرهم وأعمالهم . يأتي الرجل متثاقلا ، وقد استبدت بامرأته شهوة الانتظار والرغبة . رجلا يقضي وطرا . وامرأة تبحث عن حديث وسمر وحنان ، فلا تجده إلا عند نساء مثلها[3]» . والبطلة (نادية الفقيه) تقر في هذا السياق أنها حرمة كغيرها ، وأن عليها أن تتمرد على هذه الذات النسوية

---

(1) نفسه ، ص158 .

(2) ليلى الأطرش : امرأة للفصول الخمسة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1990 ، ص11 .

(3) نفسه ، ص50 .

السلبية .

***

ما بين الرجال السماسرة الأثرياء ، وبين النساء المترفات الفارغات على حد تعبير الرواية تنهض شخصية نادية الفقيه ، فتسعى إلى أن تكون مختلفة ومفارقة للمحيط البرقيسي الذي تعيش فيه ، متناقضة بين رفض هذا المجتمع ، وبين التعايش مع بعض جزئياته ، بين الرفض لسياق الأنثى الجسد المشابه للبرقيسيات ، وبين التعايش مع بعض حالات هذا السياق في مناسبات عديدة مرغمة أو مختارة ، بين المثقفة القارئة ، وبين ممارسة التجارة بطريقة السمسرة الشريفة .. لكنها تبدو في نهاية المطاف امرأة بورجوازية منعمة بطريقة ثقافية .

فالرواية تطرح إشكالية نادية بين رجلين شقيقين ظهرا مختلفين ، وهما : «إحسان الناطور» الذي لم يكمل تعليمه ، ولم يؤمن بالثقافة والقراءة ، لأن الحياة العملية بما فيها من ذهب علمته أنها المعلم الأكبر له ، فأصبح تاجرا يعرف كيف يستغل الأفكار والعلاقات بانتهازية ذكية لصالحة ، حتى غدا أحد الملوك الأثرياء في «برقيس» ، وبعد ذلك في لندن وباريس .

والآخر «جلال الناطور» الشقيق الأكبر لإحسان ، وهو المثقف الذي سماه أبوه «فأر المكتبة» ، أكمل تعليمه ، والتحق بالثورة الفلسطينية إلى أن أصبح قائدا من قياداتها ، يتحدث الناس بمثالياته ، دون أن يعرفوا أنه يخفي وجهاً قبيحاً ، فهو أحد السماسرة ، لينتهي به المطاف ثريا منفصلا عن الثورة يدير مصالحه التجارية في اليونان .

ومنذ بداية الرواية والبطلة تشعرنا أنها كانت تلميذة مراهقة اختارت جلالا حبيبا ، بادلها الحركات والنظرات في دمشق ، لكن الذي حدث أن من لاحقها شقيقه إحسان ، وهي لم تعرف أن إحسانا صادها نكاية بجلال ، كما يظهر من منولوجات إحسان الداخلية[1] ، حيث فاجأ شقيقه الأكبر وهو يعلم أنه يحبها ، بحبه لنادية ، وأنه يريد أن يتزوجها ، وفعلا تزوجها وأخذها إلى «برقيس» .

ومن برقيس تبدأ نادية من خلال تقطيعات الزمن بالعودة إلى الوراء لصياغة حياتها الحاضرة اليائسة رغم الثراء الذي تعيش فيه ، ومشكلتها أن الرجال لا

---

(1) انظر عن صيد إحسان لنادية نفسه ، ص38-40 .

يتعاملون مع المرأة في «برقيس»، إلا من خلال شكلها الجميل، وكأنها قطة جميلة يتباهون فيما بينهم بامتلاكها. وهي من هذه الناحية تعاني من زوجها الذي يصرّ على أن يجرحها وهو يناديها بـ «قطتي الجميلة». وتظن أنه كان بإمكانها أن تجعل حياتها أفضل بكثير فيما لو تزوجها المثقف الثوري «جلال»: «لو كان إحسان مثل جلال. لو أني تزوجت جلال. كان قطعا سيكون أكثر تفهما.. جلال مثقف ولا شك أنه مختلف عنه. كان سيحس بما أعاني دون أن أشرح[1]».

تختنق نادية بالخواء الذي يلفها في مجتمع ليس له إلا الحلم بالثروة وجمعها، وأيضا تخنقها تصرفات زوجها الذي لا يرى فيها سوى أنثاه، وتختنق من نفسها لأنها أطاعته خلال عشر سنوات في كل شيء، حتى أنها لم تكمل تعليمها، وتركت قراءة الكتب، وكأنها بذلك تستسلم لوصية جدتها الأعرابية: «لا تعصي له أمرا.. ولا تفشي له سرا.. ولا يشم منك إلا أطيب ريح[2]».

ترفض هذا التشيؤ الذي يفرضه عليها المجتمع بقيادة الرجل رغما عنها، لأنه يدفعها إلى الانحدار، وفي داخلها إنسان مهزوم، يتململ، ويستيقظ، ويصرخ، ويتحدى، ويثور، ويرفس، ويتمرد في وجه الزيف: «إنسان آخر بلا جنس، إنسان له أحاسيس ويفكر. فيتعذب ويعذبني. إنسان لا يعرف معنى الذكورة أو الأنوثة[3]».

ولما كان جلال هو الفارس المثقف الثائر الحلوم، فإنه أهم ملمح في أحلامها ورؤاها التي تسعى إلى التخلص بطريقة ما من حاضرها الاغترابي. وما أن يحضر جلال إلى «برقيس» حتى تشعر أنها أمام تجربتها العاطفية الماضية، تستيقظ لديها الأنثى، وتغدو تساؤلاتها تساؤلات زوجة محتارة: «ماذا أريد منه؟! هل أحبه؟ أم أنثى أنثى جرحها إسقاطه لي ذات يوم؟[4]».

لكن هذا الثوري الباحث عن الحرية، الرمز الوطني، والشاغل لملايين العقول إعجابا، والقائد لمصير الآف المناضلين الثوريين الصغار المرابطين على الحدود مع العدو، لم يختلف عن سماسرة «برقيس» بعد أن تسمعه يحدد عمولة السمسرة

---

(1) نفسه، ص 44.

(2) نفسه، ص42.

(3) نفسه، ص 43.

(4) نفسه، ص 79.

الكبيرة التي سيأخذها مقابل توريد بعض الأسلحة الاشتراكية الخاصة بالثورة إلى «برقيس» ، فينكشف لها وجهه الحقيقي المزيف دفعة واحدة . ويلتقي الواقع والحلم في السلبية ، وتتلاشى مسافة الصراع التي تدور في داخلها بين أن تملك نفسها وتحقق إنسانيتها ، وبين أن يمتلكها الآخر الذي يستلب إنسانيتها باختزالها إلى أنثى . حلمت أن تتخلص من ملكية التاجر (إحسان) في الزواج الخطأ ، لتتحول إلى مسار المثقف الثوري (جلال) رمز الإنسانية والتحرر والتفاهم ، لكن هذا المسار ينكشف لها وجها أقبح من وجه أخيه ، سواء من خلال عبقريته في السمسرة على تهريب أسلحة الثورة إلى برقيس» ، أو من خلال نرجسيته معها عندما حاول اغتصابها منذ اللقاء الأول المنفرد بينهما . فيظهر نرجسيا مغرورا قبيحا ساذجا مستغلا يدعي الثورة والوطنية ، وكلما اقترب يصبح أكثر قبحا ، تفوح من أنفاسه رائحة الخمر ، يتصور المرأة أنثى تعشقه . . وهي ترفض بوجهها الإنساني المتمرد الاستغلال والقبح المتمثل في محاولته اغتصابها ، فتصفعه ، وتصرخ في وجهه «سافل! سافل! هل تظن أنني وقفت حياتي على انتظارك؟ وأنني سأخر ساجدة لك حين تعود؟ سافل وحقير[1]» .

فكيف تتحول من الأنثى إلى الإنسان ؟

تطرد جلالا من أفكارها ، وترفض أن ترافق إحسانا زوجها إلى أية رحلة عمل ، لأنها تريد أن تتمرد على نمط المرأة الأنثى ، وترفض أن يمتلكها أي رجل ، فهي تبقى زوجة لإحسان الناطور مع تحولات جديدة ، منها : اختيارها لملابسها بدل أن كان هو الذي يختارها لها ، وتصير صاحبة مكتب عقارات في لندن ، وتملك شقة فاخرة ، وتتصرف بحكمة فتنقذ ثلاثة ملايين دولار من أموال زوجها ، وتشارك في أطباق الخير وهي تلبس الملابس الفولكلورية الفلسطينية ، وتتبرع لمؤسسة الدراسات والبحوث الفلسطينية ، وتسجل للدراسة في الجامعة الأمريكية بلندن . . ثم تنتهي الرواية وقد أنجزت صفقة شراء صور زوجها التي أخذت له مع عشيقته «أنجيلا» بمبلغ نصف مليون دولار ، حفاظا على كرامتها ، وعلى مثالية زوجها أمام أولادهما . وبهذا يغدو إحسان صامتا وهي تتكلم ، إذ أصبح القرار بيدها وحدها ، والحل أن يظل الرجل صامتا ، لتتاح الفرصة للمرأة كي تتكلم بتأثيرها الاقتصادي ، بعد أن كانت قبل أن تثور على سياقها الأنثوي هي التي تصمت ، وتنفذ ، وهو الذي يتكلم ويفعل . ومن

---

(1) نفسه ، ص 125–128 .

خلال هذه الحركية تعلن أنها تحررت من الرجل ، وأن تحررها لا يعني سقوطها أخلاقيا ، مثل سقوط الرجل الذي يلخص حريته في وجود امرأة زوجه ، وأخرى عشيقة ، فتخاطب زوجها قائلة : «أنا حين أحافظ على نفسي ، فلن يكون ذلك من أجلك ، بل احتراما لإنسانيتي ، لأنني أربو بنفسي عن أن أكون متاعا لأحد[1]» .

هكذا تنجز الرواية شخصية نادية المتحررة من خلال تحولها من الأنثوي الممتلك المستغل جسديا واجتماعيا واقتصاديا ، إلى الإنساني الثقافي الاقتصادي المتحرر الذي يعني وجها إيجابيا واحدا ، لا وجهين سلبيين متمثلين في شخصيات كثيرة مارست الوطنية في الظاهر والتجارة في الخفاء ، أو التعفف ظاهرا والتورط بعلاقات جنسية غير مشروعة في الخفاء ، أو الإحسان الخيري ظاهرا وعقد الصفقات المشبوهة باطنا . . الخ .

وإجمالا ، فقد خفف من حدة هيمنة صوت المرأة نادية على الأحداث مشاركة زوجها إحسان في رواية بعض الأحداث من وجهة نظره ، مما يعني وجود صوتين في الرواية : الصوت المهم ، هو صوت المرأة المعري للواقع والعلاقات المزيفة ، فاستطاعت نادية الفقيه –من منظورها– أن تكون المرأة الحرّة التي لا يستطيع أحد أن يعرفها ، أو يمتلكها ، لأنها أخيرا أظهرت وجه الإنسان الرابض في أعماقها بلا جنس!! أما الصوت الآخر فهو صوت الرجل الذي يشعر بعجزه أمام زوجه ، يقول إحسان : «مع نادية تحس أنك تتعرى[2]» .

***

ترسم ليلى لأطرش في روايتها الثالثة «ليلتان وظل امرأة» معاناة المرأة الموغلة في أعماقها النفسية المغتربة المستلة من أحاسيس الكاتبة بأبعاد سيرية خاصة[3] . فتغوص في أعماق المغارة الزاخرة بالأحاسيس ، «ولكل إنسان مغارته . . كهف عميق لا يدري ما يحويه من تراكمات وانفعالات . . مخيفة هي الذات ، متلونة . . تتقمص

(1) نفسه ، ص 198–199 .

(2) نفسه ، ص188 .

(3) تحدثت ليلى الأطرش عن تجربتها الروائية هذه فعدتها نتاج لقائها بعد خمسة عشر عاما مع صديقة صباها في الإعدادية والثانوية . انظر : ليلى الأطرش وثلاثة أصوات نقدية تتناول التجربة ، الرأي ، الخميس 1998/8/6 ، ص 26 .

آلاف الأشكال الغريبة حتى لينكرها صاحبها![1] »، والرواية من هذه الناحية تعد شهادة نسوية، تكشف فيها المرأة إشكاليات ذاتها أولا، ثم امتداد هذه الإشكاليات المعقدة في بناء العلاقة بالآخر، وتحديدا بالرجل عاشقا وزوجا.

وبطلتا الرواية الشقيقتان(منى وآمال الأشهب)هما وجهان لعملة واحدة، أنتجتا في الرواية أمانيهما المكسورة وأحلامهما المبعثرة، وعلاقاتهما المبتورة بالواقع الموبوء بالعقد الذكورية، والذي عاشتا فيه إلى عمر تجاوز الأربعين عاما. لكن زمن سرد هذا العمر الطويل لم يتجاوز ليلتين زارت فيهما منى القادمة من القدس شقيقتها آمال المقيمة في عمان، لتشكل هاتان الليلتان زمنا ممتدا في أعماق الماضي، من خلال ذكريات الطفولة والمراهقة وأحلام الحب والزواج، وتراكمات العقد النفسية. وقد استطاعت الكاتبة أن تقيم عالمين نفسيين متوازيين داخل المرأتين، من خلال رواية تقوم على منظورين متشابهين، فيكون تداخلهما متوحدا في جوهر المعاناة والاستسلام في حياة الأنثى التي تمردت ففشلت.

فقد كانت منى في طفولتها جميلة ذكية متفوقة محبوبة من أسرتها ومعلماتها، ولما راهقت تورطت في علاقة عاطفية مع «هشام»، فأرغمها أبوها على الزواج وهي في السابعة عشرة من عمرها من يوسف الذي يكبرها بأحد عشر عاما، فعاشت حياتها معه تقليدية بلا حب أو عواطف، تعمل في صالون نسائي تملكه، وأنجبت ثلاثة ذكور كبروا وسافروا إلى أميركا للدراسة، ولما وجدت نفسها وحيدة مع زوج لا تحبه شعرت بعد الأربعين من عمرها، أن حبها لهشام ما زال يسكن أعماقها، ولكن ليس بإمكانها أن تعود إلى الماضي لتشكله بطريقتها الخاصة، من هنا تنبعث مأساتها، وتستفز روحها المستسلمة، لكنها تقبل أن يستمر حظها مع الزوج الذي لا تحبه، وتنتظر أن يعود أولادها الذكور الثلاثة من أميركا، مستسلمة للأوضاع النسوية البائسة.

أما آمال التي كانت مواصفاتها الأنثوية أقل بكثير من شقيقتها، إذ هي متوسطة الجمال، والذكاء، ومتوترة العلاقة بالآخرين في طفولتها ومراهقتها، فإنها استطاعت أن تحصل على الشهادة الجامعية في المحاماة، وأن تتزوج بمن أحبت، ونجحت في عملها محامية في مكتبها الخاص في دفاعها عن قضايا المرأة، إلى حد أنها حققت

(1) ليلى الأطرش: ليلتان وظل امرأة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص68.

إنسانيتها وحريتها في عملها ، لكنها في المقابل فشلت في الاحتفاظ بزوجها الذي هجرها إلى امرأة أخرى .

من خلال المعاناة المتشابهة بين الشقيقتين في كونها معاناة المرأة من الذكورة ، يأتي اللقاء بينهما في الحاضر مكيلا بضياعيهما معا ، مع وجود أحاسيس الماضي الممتلئة بالغيرة والتوتر والمأساة وبعض الود بينهما ، إضافة إلى تكريس مجموعة من العقد التي تجعل المرأة ظلا ، نذكر منها : عقد الطفولة في البيئة التقليدية ، وفشل الحب الأول ، والزواج الفاشل ، وسن اليأس بعد الأربعين . . الخ .

وربما كان فشل الحب الأول في حياة منى هو السبب المباشر في تأزم حياتها ، إذ بعد أن اكتشف والدها هذا الحب أجبرها على الزواج من أول رجل طرق بابهم ، فحرمها من فرصة التعليم وتحقيق الشهادة الجامعية . . في حين استطاعت شقيقتها آمال أن تحقق الشهادة والعمل والوجاهة في مقابل فشل زواجها . فكان الزواج بالنسبة للشقيقتين فاشلا بكل المقاييس ، وهذا ما أدى بهما في نهاية المطاف إلى الشعور بالوحدة والاغتراب والضياع في زمن السرد ، حيث ظهر الزوجان عادل ويوسف سلبيين مغيبين عن دائرة السرد ، فيوسف حمل جوهرا آسنا عندما حاول وهو خاطب منى أن يغتصب آمال التي وجدها وحيدة في البيت ، وعادل هجر آمال التي لم يتملكها بسبب عملها وحياتها الخاصة . ومع ذلك فإن هاتين الشقيقتين لا تجدان بديلا عن الزوجين لاستمرار حياتيهما ، بل لإنقاذهما مما هما فيه بسببهما ، حيث تعود منى إلى يوسف لتتابع حياتها الرتيبة التقليدية معه ، في حين تعلن آمال أنها لا تستطيع أن تعيش بدون زوجها ، فهي تحتاجه بعيوبه لينقذها من وحدتها وضياعها وشقائها رغم زواجه من أخرى ، وهنا تحديدا تكمن فكرة التسطح في رمزية المرأة الظل التي أنتجتها الكاتبة في بناء شخصيتين نسويتين حاولتا أن تتفجرا ضد الواقع/الرجل ، لكنهما لم تجدا بديلا عنه ، وكأنهما غدتا حرمتين لا تستطيعان تكسير الآخر ؛ «أنا وهي : كل منا ظل لامرأة ضاعت في طول الطريق . . امرأة جرفتها الحياة وغيرتها[1]» ، لذلك قبلتا الانكسار والظل في حياة الرجل الكاسر الذي فرض تصرفاته ونزواته!! وكأن الحالة اليائسة واحدة في حياة المرأة العربية رمز الظل والهامش ، والتي تعاني من عقد ذكورية كثيرة تجسدت في الأب والأم والزوج

---

(1) نفسه ، ص 172 .

والحبيب والأخ والابن . .

إن رؤية الكاتبة في بناء شخصيتي منى وآمال اعتمدت على الكشف عن داخل الشخصية النسوية في سياق المعاناة ، فبنت امرأتين بنفسيتين متقابلتين في الظاهر ، لكنهما نفسيتان متشابهتان في الاغتراب والضياع ، مع كون منى ساذجة في سرعة تعبيرها عن نفسيتها لأختها ، أو أمها ، أو ابنها ، على عكس آمال المرأة الحديدية الحريصة على التماسك في الظاهر ، مخفية آلامها النفسية في قعر أحاسيسها ، لتبدو جافة الأحاسيس والعواطف . إنما استطاعت الكاتبة من خلال صوتي المرأتين في التداعيات الذاتية والحوار بينهما أن تكشف النفس الأنثوية ، وطبيعة العلاقة المتوقعة في بناء عالمين مختلفين لشقيقتين تلتقيان في مسرب المعاناة رغم المظاهر التي فرقت بينهما : «في ليلتين بكل تناقض أحاسيسهما . . اكتشفت كل منا أنها لا تعرف من أمامها ، وأن الأخرى إنما هي امرأة ولدت وتشكلت لحظة افتراقنا وتشعبت بنا سبل الحياة[1]» .

تبدو معاناة هاتين المرأتين ، بوصفها معاناة بورجوازية ، غير مقنعة في نهاية المطاف من جهة رفاهية الحياة الاجتماعية والاقتصادية نسبيا في حياتيهما ، لكن المعاناة قد تكون مبررة عندما تجد المرأة لم تحقق استقرارها عاطفيا مع الرجل الذي ارتبطت به ، لذلك يمكن الحديث عن فشل عاطفي ، بسبب الرجل أو بسبب البيئة نفسها . وهنا تكون المرأة هي الضحية ، عكس الرجل الذي بإمكانه أن يحصل على أكثر من امرأة بطريقة شرعية أو غير شرعية . مع كون مأساة منى أكبر من مأساة آمال ، بسبب أنها تواءمت مع البيئة منذ طفولتها ، ولم تتمرد على محيطها ، تقول : «اشتريت إطراءهم وإعجابهم فدفعت غاليا . وبعت لهم قدرتي بثمن بخس ، لأكون موضع الإعجاب والرضى[2]» . وتقول أيضا مصورة عذابها تجاه انصياعها للبيئة : «انكشفت إرضاء لمن حولي ، وتعريت أمامهم ، صارت حياتي مشاعا بإرادتي ، وأعذب نفسي بلومها ، لأنني فشلت في بناء عالم خاص بي ، وكل التفاصيل في حياتي لهم يناقشونها ، ثم يقررون أحيانا[3]» .

---

(1) نفسه ، ص178 .

(2) نفسه ، ص 17 .

(3) نفسه ، ص 24 .

وكانت النتيجة أن غدت منى ضحية للبيئة ، وخاصة بعد أن تكشف آمال سر حبها ، فيهجم عليها أبوها ، يضربها ، ثم يجبرها على أن تتزوج يوسف ، خانعة لمسميات «العاقلة الرزينة» و«النصيب الجيد لا يرد» و«هشام طالب فقير» ويوسف «اللقطة» ، فصارت امرأة يوسف «بالتوجس والتصلب والرهبة والألم[1]» . لكنه كلما ألقى بجسده إلى جانبها قفزت صورة هشام قوية واضحة في خيالها ، فصارت امرأة أخرى غير ذاتها ، يزحف إليها الاغتراب ، وتعيش العتمة : «كنت أخرى ستقبل ما هو آت . . لأنه حتمي وقاهر[2]» . وبذلك صارت حرمة بين الحريم ، مقهورة المشاعر والأحاسيس والرغبات!! دون أن تتخلص من حبها الذي ما زال يعيش معها على نحو : «الخيال الجميل . والأحلام هي التي تعينني على التعايش مع واقعي وقبول مرارته[3]» . والمرأة من وجهة نظر منى ، مخلوق بحاجة إلى رجل يحميها بقوته على الأقل من الناحية النفسية ، رغم تحولها جسديا بعد الأربعين إلى جسد مرهق ، لكنها «تظل ذلك المخلوق الذي يتعاظم إحساسه بالأنوثة في اشتداد الخطر ، تريد لرجلها أن يعشقها حتى النهاية ، أن يجللها في لحظات الخوف من الآتي[4]» . وهنا تكمن هامشية المرأة الذاتية التي تحول بينها وبين الحرية ؛ بسبب معوقات نفسية تفرضها على نفسها ؛ لتستسلم للواقع التقليدي الجائر .

وقد عانت آمال أيضا ، فكانت بداية هذه المعاناة كرهها لشقيقتها في طفولتهما ، لأنها كانت مخادعة تحرص على أن تنال رضى الأهل والمدرسة : «يقارنونني بها من منظور الفتاة الأنثى فترجح كفتها ، وأعجز عن إقناعهم بأن ما عندي هو الأفضل ، رغم جمال منى وهدوئها واتزانها ، وحين تمسكوا برأيهم فينا كرهتها ونقمت عليهم لأنها تخدعهم بما تصنع[5]» . فهي أدركت بأن البيئة المحيطة آثرت منى عليها ، لذلك قررت أن تملك إرادتها الذاتية ، وتعزز مناعتها واحتمالها وإغلاق عالمها الحديدي دونهم ، مخفية في داخلها الجرح الغائر في أعماق نفسها ، عندما تجرأ يوسف وحاول

(1) نفسه ، ص 29 .

(2) نفسه ، ص 30–31 .

(3) نفسه ، ص 32 .

(4) نفسه ، ص 37–38 .

(5) نفسه ، ص56 .

اغتصابها، فدفنت وجعها ونزيفها من أجل أختها .

لا تختلف محاولة الاغتصاب الذكورية التي مارسها يوسف على آمال في هذه الرواية عن محاولة اغتصاب جلال لنادية الفقيه في رواية «امرأة للفصول الخمسة» . تقول آمال عن محاولة يوسف : «ألجمتني المفاجأة وسرعة ما يحدث . . قاومته بصمت وعنف بكل كبريائي واعتدادي . . أفلتّ . . كنت أركض بدموعي وخوفي وثورتي عبر البوابة وحديقة الجيران[1]» .

وعلى أثر محاولة الاغتصاب هذه شعرت آمال عندما دخلت الجامعة لأول مرة بالدوار والوحشة والرغبة في الهروب من الذكور، فبدت مثل ذلك البدوي الذي يدخل إلى المدينة لأول مرة في حياته . وبالتالي عاملت الذكور بجفاء وتحفز، محرمة على نفسها الحب، رغم أنها أحبت من طرف واحد مدرسها في السنة الجامعية الثانية، لكنها أدخلته إلى مغارتها النفسية، في زاوية مظلمة، محكمة الإغلاق . ثم رأت عادلا فأحبته من أول نظرة رغم غروره بماله ووسامته، إذ هو الوحيد الذي تجرأ وسحب طرف الخيط من شرنقتها، فاستطاع بجرأة السكين ولمعان حدها أن يفتح صدفتها التي جعلت الآخرين يتراجعون عن العبث معها بسبب قسوتها ونزع ثقتها بكل الرجال، وتزوجته بعد ذلك محكمة القيود حوله، إذ دفعته إلى أن يقنع أهله الأثرياء بالزواج من فتاة فقيرة . وبعد الزواج زاد حبها له إلى حد الجنون . ثم تتوتر العلاقة بينهما بسبب رغبتها بامتلاكه، ورغبته باقتنائها ماديا، لأنه تعود أن يمتلك كل ما يشتهي، فكان الاختلاف بينهما كبيرا، خاصة أنه لم يعرف كيف يصل إلى أعماق الأنثى ليفهم «استراتيجية الحب» معها، وكل ما أراده منها أن تكون امرأته، وأما لأولاده، وهي لا تمانع في ذلك مقابل أن تكون لها خصوصيتها الذاتية في العمل محامية ومدافعة عن حقوق المرأة في مقالاتها ضد أنانية الذكر واستبداده . وبالتالي تجد نفسها عاجزة عن أن تكون أنثى وأما ومحامية وكاتبة، فإذا بها تغدو وحيدة مغتربة بعد أن هجرها زوجها إلى أخرى، واضعة نفسها في سياق أمل عودته إليها، لتنتهي الرواية بلغتها المتشبثة به رغم زواجه : «سأقبله بكل ما فيه . . فعالمي خواء في غيابه . وستظل دموعي تلهب اشتياقي لغائب لا أدري هل يعود، أو متى

(1) نفسه، ص80 .

سيعود؟ وسأنتظر! [1]» . وفي هذا الموقف النسوي السلبي المستسلم تشم رائحة الكوابح الاجتماعية التي تكبح ثورة المرأة ، فلا تجد نفسها إلا مستسلمة لواقعها رغم سلبياته الكثيرة .

وقد أشارت ليلى الأطرش إلى المصوغ الاجتماعي الذي جعلها تختار نهاية الاستسلام هذه في حياة بطلتيها ، وهو مصوغ انتماء المرأة إلى الأمومة مما يكبلها إلى واقعها فلا تنفك منه[2] . وهذا الاستسلام هو ما يميز بطلات روايات ليلى الأطرش كلهن ، وهنا لم تجد الشقيقتان طريقا أخرى تنقذهما مما هما فيه سوى التواؤم مع الزوج رغم سلبياته . وفي ضوء هذا التصور تبقى معاناة المرأة قائمة مستعصية ، إذ لا امرأة أفضل من أخرى في سياق المعاناة التي ترتد في تولدها إلى البيئة التي تمنع المرأة من ممارسة حياتها وفق اختياراتها ، وتزداد التعقيدات في حياة المرأة لكونها الأضعف من الرجل الذي بإمكانه أن يعيش حياته بحرية .

إن الرؤية التي بثتها الكاتبة في روايتها عن معاناة المرأة ، وخاصة معاناتها النفسية ، كشفت ميلا واضحا إلى الرؤية النسوية في تكريس حياة الضياع وعدم الاستقرار الذي تعيشه ، حتى وإن حققت أحلامها الذاتية كلها ، إذ تبقى معاناتها بسبب الزوج متضخمة ، فهو لن يقبل نجاحها ، لأنه تعود أو تثقف على سياق المرأة الأنثى/ الحرمة التي وظيفتها تقتصر على تحسين فراشه ، وإنتاج الأبناء ، وخدمة الأسرة ، سامحا لنفسه بالمغامرات الجنسية خارج المنزل ، كما فعل إحسان في رواية «امرأة للفصول الخمسة» ، وعادل في هذه الرواية ، إذ هما من طينة واحدة ، من هنا تبقى العلاقة مع الزوج هي الأكثر مأساوية في حياة المرأة من وجهة نظر ليلى الأطرش ، التي جعلت بطلات رواياتها يرفضن ممارسة العلاقات الجنسية أو العاطفية غير الشرعية انتقاما من أزواجهن!! لكنهن في المقابل يشعرن باغتراب نسي عميق يحطم ذواتهن ، وإن تجالدن في الظاهر .

وهذا الزوج هو الذي خصصت له الكاتبة روايتها الأخيرة «صهيل المسافات» ، حيث سيَّلت ذاكرته على الورق ، فكانت ذاكرة مهزومة ضعيفة ، تعاني ضياعا جنسيا ، إذ خسر عشيقته في ظروف عجزه الجنسي . وخسر الأخرى في ظروف

---

(1) نفسه ، ص180 .

(2) الرأي ، 1998/8/6 ، ص 26 .

هيمنة القيم القبلية ، وربح زوجة وقفت إلى جانبه ، فكان هذا البطل(صالح أيوب) على النقيض من أبطال جبرا الذين حملوا قوة الكبش الجنسية ، إذ مثلت علاقاته بالنساء على حد قوله : «مسكين أنا في تجارب النساء[1]» ؛ دلالة على هزائمه المتتالية معهن .

ثالثا : نموذج سلوى البنا[2] :

لم تحتفل سلوى البنا كثيرا بتصوير التناقضات بين المرأة والرجل ، لأن بطلات رواياتها انشغلن بالشتات الفلسطيني والمعركة مع العدو ، فكانت بطلاتها عاشقات للفدائي الفلسطيني الذي استشهد غالبا في المعركة ، وكأن الرواية عندها امتداد لحياتها ذاتها داخل بنية الثورة الفلسطينية ، ومستلة من تجاربها الخاصة في هذا المضمار ، خاصة أن الكاتبة نفسها أحبت فدائيا ، وخطبت له ، ثم استشهد في المواجهة مع الاحتلال الصهيوني .

ففي روايتها الأولى «عروس خلف النهر» (1972) منولوج داخلي حواري تناجي فيه البطلة «فلسطين» خطيبها الفدائي إبراهيم الذي قتل خلال العمليات العسكرية داخل فلسطين المحتلة ، وهذه الواقعة السردية – كما ذكرنا– صدى للواقعة الحقيقية التي قتل فيها خطيب الكاتبة آنذاك . فالرواية قصيرة تقع في حدود سبعين صفحة ، لا تعدو أن تكون سيرة شعرية ، تشتعل بمناجاة عاطفية مليئة بالصور والتداعيات ، فكانت «شيئا يتدفق كنهر الأردن[3]» .

تهاجم البطلة الناس الذين يتاجرون بالحب ويسترخصونه . أما هي فقد أحبت الوطن ثم الفدائي إبراهيم الذي رأته بالملابس المموهة ، والحذاء الخفيف ، يحمل «رشاشا» ، فانجذبت إلى شخصيته التي رأتها أسطورة ، ورمزا خالدا ، وسرا مقدسا ، يحمل السلاح بصدق وأمانة ، مما جعل من حبها له من النظرة الأولى قدرا ، فصار فارس أحلامها : «الفارس الذي نذرته للحرية . . للحب . . للشمس الساطعة فوق ربا

---

(1) ليلى الأطرش : الآتي من المسافات ، دار شرقيات ، القاهرة ، 1999م ، ص51 .

(2) سلوى البنا ولدت في يافا ، ونزحت عنها عام 1948 إلى نابلس ، ثم نزحت إلى عمان عام 1967 . أنهت دراستها الجامعية في بيروت ، وعملت في الصحافة ولها إضافة للرواية قصص ومقالات .

(3) سلوى البنا ، عروس خلف النهر ، دار الاتحاد للطباعة والنشر ، بيروت1972 ، ص7 .

يافا وحيفا . . للنبض البكر في خيوط الفجر[1]» .

وتطرح الرواية القضية النسوية على أساس أن البطلة «فلسطين» تشعر بالضياع الفعلي بين وجوه الناس من حولها ، وجوه غير منتمية إلى الوطن والبحث عنه : «بدونك يا إبراهيم يتلقفني الضياع . . آه ما أمر الشعور بالغربة وسط عالم يضج بالناس (. .) جميعهم جبناء ، ولهذا أنا أخافهم[2]» . وترسم الرواية من بدايتها إلى نهايتها شخصية امرأة صحفية واعية مثقفة عاطفية ، وجدت حياتها الفعلية في كفاحها من أجل قضية المرأة والوطن ، فكان حبها للفدائي الفلسطيني ناتجا عن انتمائه إلى الأرض/الوطن ، فانتظرت أن يكون زواجهما في أحضان جبل الزيتون في القدس ، مما يؤكد على التصاقها بالأرض : «أحببت الأرض مثله . . وأقسمت ألا أكون له غير حافز جديد يدفعه للتمسك بحبه للأرض حتى النهاية[3]» . لكن القدر لم يمهله ، فاستشهد مجسدا بطولة مغسولة بغبار الأرض .

ثم ينقشع الضياع والفراغ تدريجيا من حياة البطلة ، لتجدها تحتفل بعرسها على اعتبار أن فارسها الذي قتل لم يمت ، وإنما تجدد في فدائيين آخرين مثله ، يحاولون أن يصنعوا فجرا جديدا من خلال الاستمرار في النضال ضد الاحتلال الذي يحتاج دوما إلى بعث «أسطورة المقاومة» ، ليبقى وجه الفدائي مضيئا خلف النهر ، داخل الأرض المحتلة ، حيث الحب هو حب الغد النضالي وليس التقوقع في نظام الحريم ، مما يجعل هذه البطلة تعتز بأنها خطيبة «فارس مغوار وبطل من أبطال الثورة الفلسطينية[4]» ، على عكس الأخريات اللواتي ابتعدن عن الفدائيين الذين اختاروا مواقع الخطر ، لأنهم – من وجهة نظرهن – غير مستقرين في حياة عادية ، مشيدة بالروائية اللبنانية «ليلى عسيران» التي ناضلت آنذاك في الأغوار بين الفدائيين .

ولعل تتبع بعض المفردات التي وصفت بها المرأة /العروس شخصية الفارس/الرمز ، يفضي بالكتابة لدى سلوى البنا في هذه الرواية إلى انسياق مثالي لتعظيم الرجولة ، ليس بسبب أنها رجولة اجتماعية ، وإنما لارتباطها بالدفاع عن

---

(1) نفسه ، ص 29 .

(2) نفسه ، ص 50–51 .

(3) نفسه ، ص35 .

(4) نفسه ، ص 46 .

الوطن / الأرض ، فإبراهيم «حمل في قلبه أجمل صورة لفلسطين[1]» ، لذلك يجيء شعور المرأة نحوه ترجمة لتقديس كل مقاتل حمل السلاح بصدق وأمانة . ومن هذه الناحية ينشأ التناقض بين المرأة الواعية المناضلة وبين المجتمع السلبي الذي لا يعرف كيف يقدر النضال والثورة ، وخاصة عندما يسخر هذا المجتمع من البطلة التي أحبت فدائيا على لسان إحدى الصديقات التي تقول : «مسكينة أنت ستجدين نفسك في يوم ما وحيدة . . أنت ستتزوجين من إنسان كلما خرج من بيتك أحسست أنها ربما تكون المرة الأخيرة التي يخرج فيها ولا يعود[2]» . ولكن فلسطين(البطلة) تدرك أنها لم تعد تعيش سياق الحريم التقليدي ، بل هي امرأة فدائية تؤمن بالفدائي ، من أجل تحرير الوطن ، وهنا يظهر اختلافها وتشبثها بإنسانيتها وتحررها من المفاهيم التقليدية التي تكرس عجز المرأة . فتعلن اعتزازها بانتمائها إلى الشهيد خطيبة أو زوجة ، فتقول : «إنه فخر تهفو إليه نفس كل فتاة عربية . . بل هو شرف لا تحوزه أي فتاة[3]» . وهذا الموقف رغم ما فيه من خطابية واضحة ، يعبر عن رؤية كاتبة تعلن تمسكها بوعي المرأة الجديدة التي ترى في حب الفدائي جمالية خاصة تتمثل في «الوداع والانتظار واللهفة[4]» من خلال علاقتها به بوصفه الغائب دوما ، مما يجعلها تحبه حبا حقيقيا عميقا ، فتؤكد سياق لغتها المشبعة بهذا الحب على نحو قولها : «أحبك الآن . . الآن أكثر من الأمس . وغدا . . غدا أحبك أكثر من الآن . أحبك كما تحب الصبية فارس أحلامها . . كما تعشق المرأة رجلها . . كما تحب الأم وليدها . . أحبك بكل ذرة من نفسي[5]» .

ولا تنهار بعد أن يستشهد ، وإنما تشتد صلابة وقوة ، رغم شعورها بتجدد الغربة في حياتها ، فهي تصر على انتظار عودة الفارس الفدائي ، حاملا الحرية بين يديه . وتنتهي الرواية بلغة شاعرية تؤمن بالبعث الثوري لا بالموت : «ستحتفل العروس خلف النهر بعودة الفارس . العروس التي تنتظر مع مئات العرائس . . ستظل ترقب الشمس

---

(1) نفسه ، ص 19 .

(2) نفسه ، ص41 .

(3) نفسه ، ص 36 .

(4) نفسه ، ص44 .

(5) نفسه ، ص 55 .

وهي تصارع الغيوم . . وستفتح ذراعيها لتعانق الفجر . . .[1]» ، مما يؤكد على أن هذه العروس(بطلة الرواية) هي فلسطين(الأرض) ذاتها .

***

وفي روايتها الثانية «الآتي من المسافات» (1977) ، تقدم سلوى البنا من خلال شخصية زهرة بطلة الرواية نموذجا نسويا فدائيا ، مقابل نموذج آخر نسوي سلبي في حياة المخيم خلال الحرب الأهلية التي دارت رحاها في السبعينيات في لبنان!! فعالجت بشفافية لغوية مؤثرة[2] ، حياة الناس في المخيم بجانب مشاهد التدمير والموت ، ناسجة بعض الفسح لدى الشباب للأمل والحب ، حيث المرأة تمثل دوما من وجهة نظر المقاتلين الحياة الحقيقية والجمال المناقض للمعركة ، فلا يرافق الفدائي عمر / خطيب زهرة في خندقه سوى حبه الكبير لها ، بوصفها الحياة الحقيقية : «يقتحم وجهها الأبيض خندقه الرملي ، يضيئه . وتحتل عيناها الخضراوان عيون البنادق في أيدي رفاقه ، فتتسمر نظراته للحظات على فوهات البنادق ، فيراها مرجا أخضر لا متناه ، ويحس فجأة بأنه يشتاق إليها . ويتمنى لو يستريح رأسه في حضن ذلك المرج ولو لثوان[3]» .

بل تشكل مشاهد الحب بين جيل الشباب تيمة مركزية للتخفيف من مآسي الواقع المسكون بالموت ، حتى الأهالي غدوا يتساهلون تجاه علاقات الحب هذه ، فلا يعدونها جريمة ، ما دامت تقوم بين فدائيين يحملون السلاح للدفاع عن وطنهم ووجودهم ، وبين فتيات يعرفن كيف يمارسن حياة الحب والشرف معا ، فالجد أبو عمر يشجع الحب بين ابنه وسعاد ابنة الجيران ، فيقول لأمها : «هل تريدين لأبنائنا أن يشربوا من الكأس الذي شربناه . . ليتمتعوا قبل أن يدخلوا قفص الزواج[4]» . والمهم

---

(1) نفسه ، ص72 .

(2) أظن بأن حامد نساج أخطأ عندما وصف رواية سلوى البنا هذه بأنها ذات لغة ضعيفة ، وبناء روائي يهتز مفكك «حامد نساج : بانوراما الرواية العربية الحديثة ، ص 238 . تخاطب هذه الرواية جمهور المخيم في الدرجة الأولى ، لذلك كانت اللغة متولوجية تسجيلية لا تفقد الرواية إيجابيتها .

(3) سلوى البنا : الآتي من المسافات ، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين ، بيروت ، ص 92-93 .

(4) نفسه ، ص 54 .

في النهاية أن هذا الحب سيفضي إلى الزواج . لكن الحرب الفاجعة تقتل العشاق أو تتركهم عاجزين بسبب جراحهم المميتة ، إذ يستشهد عمر عاشق زهرة ، ويغدو إبراهيم عاشق سعاد على عكازين!!

تبدو شخصية زهرة في الرواية ، مماثلة لشخصية فلسطين في الرواية السابقة ، فهي مخلصة في حبها ، ومتفانية في إنقاذ الجرحى ورعاية الأطفال ، وهي بذلك تخلصت من عقدها الأنثوية ، فراحت تخوض مخاطر التطوع في أكثر الأماكن الطبية عرضة للخطر ، فلا تجد متسعا من الوقت للقاء حبيبها عمر قبل وفاته ، من هنا صارت «زهرة مثل عمر .. كلاهما بطل[1]» في وعي المخيم .

كما أن سعاد بطلة ثائرة على السياق الحريمي ، عندما قررت أن تتزوج حبيبها إبراهيم بعد أن أصيب وغدا عاجزا على عكازين . وهما(زهرة وسعاد) بذلك تناقضان بورجوازية رجاء التي هربت من حبيبها الطبيب حسان لتتزوج ثريا ، من أجل : «بيت في حي راق ، وسيارة ، ومعجل لا يقل عن عشرين ألف ليرة[2]» ، وكذلك تتناقضان مع هيفاء الفتاة البورجوازية التي تعيش في المخيم ، تقود سيارة مسرعة ، فيتطاير شعرها الأشقر ، وتحمل علبة سجائر ذهبية ، وتقيم علاقات غير أخلاقية : «وضعت هيفاء ساقا على ساق ، أخرجت علبة سجائرها الذهبية ، والتقطت بشفتيها واحدة . أسرع أحد رفاقها فأشعلها لها[3]» !! كأن رجاء وهيفاء في صورتيهما السلبيتين تؤكدان مفهوم الجسدية الحريمية غير الواعية ، في حين تمثل زهرة وسعاد تحولا إلى الإنسانية بالانتماء إلى الثورة وعدم الترفع عن حياة المخيم التي تحتاج إلى المرأة القوية لا المرأة الهاربة إلى عالم الأنثى في بيت رجل غني!! أو التي تنحدر إلى أخلاقيات الجنس غير الشرعي !!

***

أما رواية «مطر في صباح دافئ» (1979) فهي الرواية الأكثر أهمية من بين روايات سلوى البنا ؛ إذ تطرح في تداعيات طويلة معاناة المرأة الواعية المثقفة في سياق المعاناة الفلسطينية العامة ، بعد أن أصبح العمل الفدائي من خلال قياداته كذبة

---

(1) نفسه ، ص30 .

(2) نفسه ، ص 185 .

(3) نفسه ، ص103 .

كبرى في ظل الحرب الأهلية في لبنان وانهيار الصف العربي بعد زيارة السادات إلى إسرائيل ؛ لتغدو سيرة المرأة الذاتية تداعيات نفسية تكشف ضياعها واغترابها بوصفها سيرة انتحارية للشعب الفلسطيني الذي يعيش المآسي الكثيرة في الشتات على أيدي قيادات ذكورية انتهازية .

فمن خلال البطلة الفلسطينية «جان دارك» التي سماها جدها على اسم البطلة الفرنسية ، تكشف الرواية حياة معقدة نفسيا واجتماعيا ووطنيا ، وهي حياة امرأة عانس وحيدة ، تثرثر بحرية تامة في عيادة الطبيب النفسي الذي لا تذهب إليه للعلاج وإنما للثرثرة!فتتشكل الرواية من خلال صوتين رئيسين : صوت ثرثرة البطلة الفلسطينية ، وصوت الطبيب النفسي «أمجد» الذي يسمح لها بأن تثرثر كما تشاء ، دون أن يقدم لها علاجا يخلصها من أمراضها التي غدت مستعصية ممثلة بالأرق ، والاغتراب ، والسخرية ، والوحدة ، والضياع ، والنقمة على قيادات الثورة الفلسطينية كلها .

تعاني جان دارك ، في الثلاثين من عمرها ، من أدران الحرب الأهلية في لبنان ، ومن القصف الإسرائيلي المستمر للمخيمات ، فتشعر أنها وصلت إلى حافة الجنون من الأوضاع الرديئة عامة ، بما فيها تفكك الثورة وتشرذمها ، لذلك تلجأ إلى عيادة الطبيب النفسي لتثرثر بكل ما يثقل نفسها من تكوينات الماضي ، ومآسي الحاضر ، وخوف المستقبل في أجواء الضياع الفلسطيني ، بسبب قيادات سلبية ، لا فرق بين يمينها ممثلا بالقيادي الأفاق الحاج نمر ، وبين يسارها ممثلا بالقيادي المخادع فؤاد ، حيث تعد هذه الرواية من أهم الروايات الفلسطينية التي عرّت القيادة بوصفها تاجرت بأرواح الناس لحساب مصالح بورجوازية مليئة بالبذخ والنساء والخمور : «فؤاد ، وأمجد ، والحاج نمر ، والذين لا يتعبون من الاجتماعات والتصريحات والتخطيطات . جميعهم لم يعطوا شيئا ، أخذوا ولم يعطوا . البعض أخذ أسماء لامعة ، والبعض مناصب ووجاهات . والآخرون كأبطال السينما مارسوا أدوار الكابوي الوهمية[1]» . وهنا تجسد الكاتبة في لغتها السردية صراعا مصيريا بين الآخر السلبي و بين بطلتها المحورية المثقفة المتمردة التي لا تعتقد أنها «تلون العالم بمنظار فوقية الأنثى ، وانتحارها

(1) نفسه ، ص 96 .

المازوخي[1]» ، لأنها واقعية ، تحمل الغضب الفلسطيني تجاه القيادة الذكورية التي تتمثل في «وجوه كثيرة جميعها بلا ملامح ، ولكنها مخيفة . ليست مخيفة فقط . وقبيحة أيضا[2]» ؛ خاصة عندما تحول هذه القيادة المتصارعة في الظاهر والمتفقة في الباطن الشباب إلى كلاب حراسة ، كلاب تموت من أجل القائد الذي يبقى حيا ليتحدث باسم فلسطين بلغة «طوفان من الكذب» ، يملأ جوفه سمكا طازجا ، وخمرا ، وتتسلل يده إلى أجساد النساء ، ويضاجع منهن ما يضاجع!!ثم يقف ويخطب في الجماهير التي تصفق له بحرارة!!

فقد ساعدت مهنة الصحافة هذه البطلة الجميلة على التغلغل داخل القيادات لتعريتها ، ففؤاد «المخادع المناور» متزوج ويغامر مع النساء الجميلات(مودة ، والسكرتيرة الحسناء ، وأخريات) ، وتبقى مغامراته في الظل لأنه القيادي . وفي علاقته مع البطلة نجده قد اشتهاها ، ولم تعطه جسدها ، لذلك سخرت منه ، وجعلته ملوعا بشهوته ، علما بأنها حاولت أن تحبه بعد أن ذكّرها شكله بفارس أحلامها الشهيد ، فتساءلت في سرها : «لو كا يملك قلب الفارس كما يملك جسده ، إذن لبدأت الشمس تشرق في داخلي[3]» . على اعتبار أن بطلتي روايتي سلوى البنا السابقتين ، أحبتا فدائيين استشهدا في المعركة ، لذلك لم تعد بطلتها في هذه الرواية الثالثة قادرة على أن تحب رجلا حيا ، وهي التي رأت الحب في عيون الشهداء ، تقول للطبيب النفسي : «نعم . . عرفت الحب . . وهل هناك امرأة في عمري لم تعرفه؟ معذرة إذا قلت لك إنني عرفته في عيني شهيد اهتزت جفونه لحظة أطلق رفاقه رصاص الوداع أكثر مما عرفته في عيني رجل تطفح منهما الرغبة[4]» .

والحاج تمر المتزوج من امرأة تقليدية ، تزوج أخرى «على الموضة» ، لم يتجاوز عمرها الثامنة عشرة ، تتابع أسطوانات «ديميس روسوس» ، وتتبطر بأموال الثورة ، على اعتبار أنها «الغبية الصغيرة الأشبه بومس مبتدئة ، يفرحها أن يكون الثمن مرتفعا ،

---

(1) هذا عنوان القراءة التي قرأ من خلاله أحمد الحميدي هذه الرواية . انظر : المرأة في كتاباتها ، ص92-32 .

(2) سلوى البنا : مطر في صباح يوم دافئ ، دار الحقائق ، بيروت ، 1979 ، ص 137 .

(3) نفسه ، ص47 .

(4) نفسه ، ص 22 .

دون أن تدرك أن ذلك يحدث فقط في البداية[1]» ، وبالتالي فإن الحاج نمر قيادي ليس أكثر من «لص وقاتل» ، يتاجر بالأرواح والمخدرات . .

وأمين التابع لتنظيم الحاج نمر شاب أنيق وعاطفي ، إلا أنها ترفض عرضه أن يتزوجا ، لكونه واحدا من كلاب الحراسة عند الحاج نمر الفالشباب حراس القيادة مضللون ، أصواتهم في مكاتب المنظمات «كأنها عويل كلاب مريضة»[2] فالعلاقة - كما يتضح - بين البطلة والآخر مبتورة ، لكنها لا تبتر على مستوى علاقتها بالوطن الحلم الذي تحلم أن تعيش فيه مستقبلا ، مرتبطة بإحدى زوايا «الشارع الأخير» (المخيم)الذي ستمارس منه نضالها من أجل حلم العودة . . وهي بموقفها هذا لم تعد تعرف إلا شيئا واحدا : «أنها امرأة لم تكن في يوم ما امرأة[3]» .

والمرأة التي ترفضها ، ولم تعد تعرفها في رحلة تمردها طوال ثلاثين عاما من مولدها إلى لحظة ثرثرتها في عيادة الطبيب النفسي ، هي المرأة الحرمة التي تصفها بقولها : «فتاة صغيرة تحلم بزوج يفرد عليها جناحية لتختبئ في ظلهما . أعتذر . حتى الأحلام خروج عن المألوف . «جميل أو قبيح . أحبه أو أكرهه . أفهمه أو لا أحترمه . فقط أنجب له الأطفال ، وأغسل ثيابه وأعد طعامه ، وأنظف بيته ، وأتمتع برائحة جسده في الليل ، وأشكر الله في الصباح أنني امرأة وجدت من يحميها ويعيلها[4]» .

وهي رغم أنها تحن ككل نساء الأرض إلى قضبان العائلة ، وأن ترى نفسها الأنثى الرائعة الجمال في عيون الآخرين ، إلا أنها تكره أن تكون ضعيفة على اعتبار أن الضعف عنصر أساسي في مكونات المرأة الحرمة في هذا السياق الأنثوي ، لذلك تكره نفسها الأنثوية الضعيفة ، وتتمنى لو أنها خلقت رجلا ، لتتخلص من نظرة الرجل إلى المرأة بوصفها الجسد والجنس والضعف!!

تدرك من خلال ثرثرة هذه البطلة أن مأساتها الكبرى تمثلت في أحلامها التي رآها الآخرون مستحيلة فوق ما هو متاح أو فوق الواقع الذي يعاني من الضياع والحيرة . والبداية أن مزقت مدرستها ، عندما كانت في العاشرة من عمرها ، دفتر

---

(1) نفسه ، ص 105 .

(2) نفسه ، ص 154 .

(3) نفسه ، ص 154 .

(4) نفسه ، ص 128 .

مذكراتها ، صارخة في وجهها : «أنت صغيرة حالمة[1]» ، وكذلك شدتها أمها من أذنها وقالت لها : «أنت تضيعين وقتك بالأحلام[2]» . ثم أحبت ابن الجيران ولم تجرؤ على أن تشعره بحبها . وتستمر معها أحلامها التي تتكسر دوما ، باستثناء حلم حقيقي لا يتكسر وهو حلم أن تعود إلى وطنها : «أريد وطنا عرفته في وجه جدتي ، وصوت أمي ، وأحببته[3]» ، لأنه الحلم الذي يعيش مع كل فلسطيني شرد في الشتات ، أو بقي تحت الاحتلال الصهيوني داخل الأرض المحتلة ، كما لاحظنا في روايات إميل حبيبي المشبعة بأحلام العودة إلى الماضي!!

ولا يعني هذا أن البطلة لم تحلم برجل مختلف ، فهي دوما تحلم أن تضع رأسها كامرأة ضعيفة على صدر رجل قوي يحبها وتحبه ، وتنام مئة عام أو أكثر على صدره ، فتشعرنا بأن مثل هذا الرجل لم يعد موجودا في الواقع ، وإن كانت في أحيان كثيرة من خلال ثرثرتها للطبيب النفسي ، تحلم بأن يضمها هذا الطبيب بين ذراعيه ، أو أن تنام على صدره ، لكنه كان متزوجا ، ومع ذلك انتهت الرواية وهي تحمل دعوة موجهة من جان دارك للطبيب كي يزورها في بيتها ، بعد أن أعلنت له أنها شفيت من أمراضها لما ثرثرت بكل ما يثقل ذاتها ، وأيضا لامت نفسها لأنها لم تعط هذا الطبيب فرصة واحدة للقاء العاطفي بينهما ، إذ مال إليها في صورة من صور الحب ، فأثرت عليه ، وجعلته مثلها يسخر من سلبيات الواقع كثيرا ، ممنيا نفسه أن يعرف أشياء أخرى عنها ، لم يعرفها في عيادته ، ولعل أبرزها ما توحيه علاقات جان دارك لكل من عشقوها بأنها ما زالت عذراء!!

ربما حاولت سلوى البنا أن تقدم نموذجا نسويا مسكونا بالتحدي والرفض والوعي ، لكن نموذجها النسوي هذا مكتظ بالعقد والأمراض التي تم تجاوزها ، وليس صحيحا أنه نموذج «لم يتجاوز عقده إلى وعي الواقع ووعي التاريخ[4]» ، فنهاية الرواية – كما لاحظنا– تحمل قرار البطلة بضرورة العودة إلى شارع المخيم ، لتناضل نضالا حقيقيا ، وذلك بعد أن عرّت القياديين الانتهازيين في الثورة .

---

(1) نفسه ، ص 13 .

(2) نفسه ، ص 13 .

(3) نفسه ، ص32 .

(4) أحمد الحميدي : المرأة في كتاباتها ، ص 32 .

قدمت سلوى البنا في رواياتها الثلاث السابقة شخصية نسوية ذات شفافية رومانسية عالية ، كشفت وعيا ثقافيا لامرأة جديدة ، اندمجت بالثورة وبواقعية القضية الفلسطينية ومآسيها ، معرية صورة الآخر السلبي الاستغلالي!!وفي نهاية كل رواية تعلن البطلة انتماءها إلى الثورة بين الجماهير ، حيث انتمت فلسطين إلى «الأغوار الأردنية» الواقعة على حدود فلسطين . وانتمت زهرة إلى المراكز الطبية لتسعف مصابي الحرب في المخيمات في لبنان . وقررت «جان دارك» أن تعود إلى المخيم ، فتبحث عن زاوية صغيرة لتمارس من خلالها نضالها بين ضحايا الشتات الحقيقيين!!

رابعا : بنية النماذج النسوية :

في هذا الفصل ، تعرفنا إلى شخصيات نسوية رئيسة (جنان ، وعائشة ، وهند النجار ، ونادية الفقيه ، ومنى وآمال الأشهب ، وفلسطين ، وزهرة ، وجان دارك) ، يضاف إلى ذلك شخصيات نسوية ثانوية كثيرة ، فانقسمت بذلك الشخصيات النسوية إلى قسمين : الأم ، وهي المرأة الحرمة المنسجمة مع القيم الذكورية الجاهزة في المجتمع . والفتاة المتمردة التي لا ترضى عن الواقع ، وتعارض بدرجات متعددة القيم الذكورية المسكونة بالقهر والإحباط . وجاءت مفاهيم الأنوثة التقليدية ومحاولات رفضها المحور الذي هيمن على مسيرة الشخصيات النسوية الرئيسة في هذه الروايات ، مما جعل البطلات متمردات ثائرات ، ولكن في حدود ضيقة لم تصل إلى الانفصال والقطيعة .

وتعد جنان بطلة رواية «بوصلة من أجل عباد الشمس» ، الأكثر جرأة في التعبير عن طموحاتها في التمرد ابتداء من تصرفاتها في المراهقة ، وانتهاء بانتمائها الملتزم إلى المقاومة الشعبية داخل المخيم ، لتبدو صورتها مثقفة ، متحررة ، منتمية للثورة الوطنية والاجتماعية ، كاتبة ، إعلامية ، عاشقة للفدائي .

وتأتي في المرتبة الثانية «هند النجار» بطلة «وتشرق غربا» التي اكتسبت حقوقها بطريقة شرعية ، ساعدت ظروف هزيمة حزيران على تحررها بعد أن كانت على وشك أن تقبع مثل غيرها في سياق الحريم المعاني من الكبت والضياع ، لكنها تدرجت من المثقفة السلبية إلى المناضلة الحرة .

وعبرت عائشة بطلة «عين المرآة» عن معاناة المرأة بسبب هيمنة السلطة الذكورية ، وبسبب عدم وعي المرأة نفسها لدورها الاجتماعي الإيجابي الذي من الضروري ألا يكون

سلبيا في تفاعله مع الآخرين ، لذلك تتنبه عائشة في نهاية الرواية إلى أن مشكلتها الرئيسة تتلخص في ضياع وطنها ، وأن هذا الضياع هو الذي جعلها عبثا يحاول الأب أن يتخلص منه بإلقائه على كاهل أي زوج ، وأن عليها أن تكون منتمية لواقعها لا أن تهرب منه بالحلم ، أو بالانتحار ، أو بالهروب فعلا ، لأن تحررها يبدأ من وعيها ، لذلك تصبح رمزا من رموز فهم الواقع ، فتقرر أن تحافظ على جنينها في بطنها لأنه الرمز في ديمومة النضال وبقاء النوع . وتعد هناء مضادة لها في أشياء كثيرة بوصفها النموذج النسوي الأكثر إنسانية وتحررا . مع كون الساردة لأحداث الرواية بطلة جديدة مختلفة مشابهة للكاتبة نفسها المتماسة مع جنان بطلة «بوصلة من أجل عباد الشمس» .

ويأتي تمرد نادية الفقيه على زوجها ، وعلى من توهمت أنه الأفضل (الثائر) لو كان حبيبها لتثبت لنا أن حرية المرأة تبدأ من حرية استقلالها في الإنتاج ، أي أن تصبح قوية باندماجها في العمل ، وأن تتجاوز مجتمع الحريم السلبي المستثمر غالبا من الرجال جسدا ومصلحة ، لذلك تبدو هذه الشخصية في نهاية الرواية مالكة لنفسها وجسدها الذي لا تفرط به ، ومثقفة ، ومنتجة بطريقة تربية في ميدان العمل الذي امتهنته لتصبح مستقلة ، بيدها قرارها لا بيد زوجها ، ومنسجمة في الوقت نفسه مع بنيان أسرتها . وإلى حد ما تشابهت شخصيتا منى وآمال الأشهب في الانتماء إلى بناء الأسرة مع شخصية نادية الفقيه ، مع كونهما أشد تأزما من الناحية النفسية!

ونجد شخصيات فلسطين ، وزهرة ، وجان دارك بطلات روايات سلوى البنا من النوع النسوي الجاهز البناء ثقافيا وإنسانيا من خلال الانتماء إلى الثورة والتفاني في عشق الفدائي المقاتل ، والحرص على الانتماء إلى المخيم ، والحلم بالبحث عن الوطن ، والنقمة على القيادة السلبية .

ومن حركية هؤلاء النسوة وأخريات ثانويات مثل : سلمى الأكحل ، وثريا ، وشهد ، وهناء ، وسعاد . . نجد مفاهيم التحرر القائمة على دور الأنوثة والقيم الاجتماعية الذكورية المزيفة من خلال العلامات التالية :

* رفض الأم وما تمثله من دور أنثوي حريمي مستكين خاضع للرجل . وكل الأمهات في الروايات حملن هذه الصيغة التي تجعل الأم تمثل «بداية القمع لعالم الإناث[1]» .

---

(1) فيصل دراج : دلالات العلاقة الروائية ، ص 237 .

* رفض الأب وما يمثله من سلطة ذكورية غير متفهمة أو قاهرة للمرأة . وكل الآباء في الروايات حملوا هذا الدور بتفاوت .
* رفض الرجل المحب / الزوج في العلاقة الثنائية عندما يكون سلبيا أو يتعامل مع المرأة بطريقة متناقضة خالية من الإنسانية .
* رفض العالم الزمكاني الثقافي المتشكل من هيمنة الذكور ، وما ينتجون من قيم سلبية يضطهدون بها بعضهم بعضا ، وأيضا يكرسون اضطهادا مضاعفا في حياة المرأة . مثل رفض هند للصراعات الذكورية في «بيت أمان» ، ورفض جنان لثقافة البيئة التقليدية ، ورفض نادية الفقيه لمجتمع برقيس الخليجي المترف بأمواله وعلاقاته ، ورفض عائشة للمخيم وعلاقاته . ورفض منى للبيئة التي اضطهدت رغباتها وعواطفها ، ورفض آمال أن تكون أنثى فقط في حياة زوجها الذي تحبه . ورفض جان دارك للقيادة الفلسطينية السلبية وما يدور في دائرتها .
* رفض الجسد الأنثوي وما يجره من ويلات وضعة تستحكم بمصير المرأة ، وتنسج حولها القيود الاجتماعية والاقتصادية والقيمية والخلقية . . . وكل الشخصيات النسوية الأنثوية المتنورة أو المثقفة رفضن هذا السياق ، بل تمردن على الجسد الأنثوي من خلال التوق إلى التشابه مع دور الرجل ، أي بتمني هذا الدور القضيبي .
* رفض القيم الثورية الذكورية الشكلية الانتهازية في الجوهر ، سواء أكانت هذه القيم وطنية أم اجتماعية . وكانت روايتا «مطر في صباح دافئ» لسلوى البنا ، و«امرأة للفصول الخمسة» لليلى الأطرش أكثر فاعلية في تعرية القيم الثورية الذكورية في مركز القيادة الفلسطينية ، في حين لم تخل أية رواية أخرى من هذا النقد الموجه للقيادة في المكاتب .
* رفض انجذاب الرجل الشرقي إلى المرأة السهلة الموجودة في الغرب ، والسخرية من فعل هذا الرجل الذي يسعى إلى تكريس وجوده في شكل الغازي المنتصر بقضيبه على ثقافة الفرج الغربية في صياغة من صياغات المرض . وقد كانت «امرأة للفصول الخمسة» و«صهيل المسافات» لليلى الأطرش أكثر جرأة في الكشف عن قبح هذا الدور .

وفي مقابل هذا المرفوض يجيء المرغوب ، ويتحدد في :

* حرية التعبير عن الذات عاطفيا واجتماعيا ، وضرورة أن يتقبل الآخر هذا الوضع .

* الحلم بقيم المذكر الممنوحة له اجتماعيا ؛ لتكون وسيلة من وسائل تحقيق المساواة بين الجنسين ، وهنا نجد الأنثى ترغب بممارسة دور الذكر في التشابه معه شكلا وفعلا .
* حرية التعلم وفرص التكافؤ فيه .
* حرية العمل والقبول به .
* الحلم بإلغاء قيم الرقابة والوصاية الذكورية الاجتماعية المهيمنة على المرأة .
* تحقق المساواة في التفاعل بين الجنسين في ثقافتي الثورة الوطنية والثورة الاجتماعية .
* الحلم بالرجل فارس الأحلام المختلف عما هو موجود في الواقع !!
* عشق الفدائي الذي ينتمي إلى الجبهة ، وليس إلى مكاتب القيادة الانتهازية .

ومن سياقي المرغوب والمرفوض جاءت صور الرجل على النحو التالي :

* الصورة السلبية للأب ، والأخ ، والزوج ، والمحب الشهواني ، والثوري القيادي ، والثوري اليساري .
* الصورة المتشككة في إمكانية وجود الحبيب المثالي المتشابه مع فارس الأحلام المتصور رومانسيا .
* الصورة المثالية للفدائي المقاتل على الجبهة المتفاني في خدمة وطنه وقضيته ، وهنا غالبا ما يكون مصير هذا الفدائي الموت أو الإعاقة .

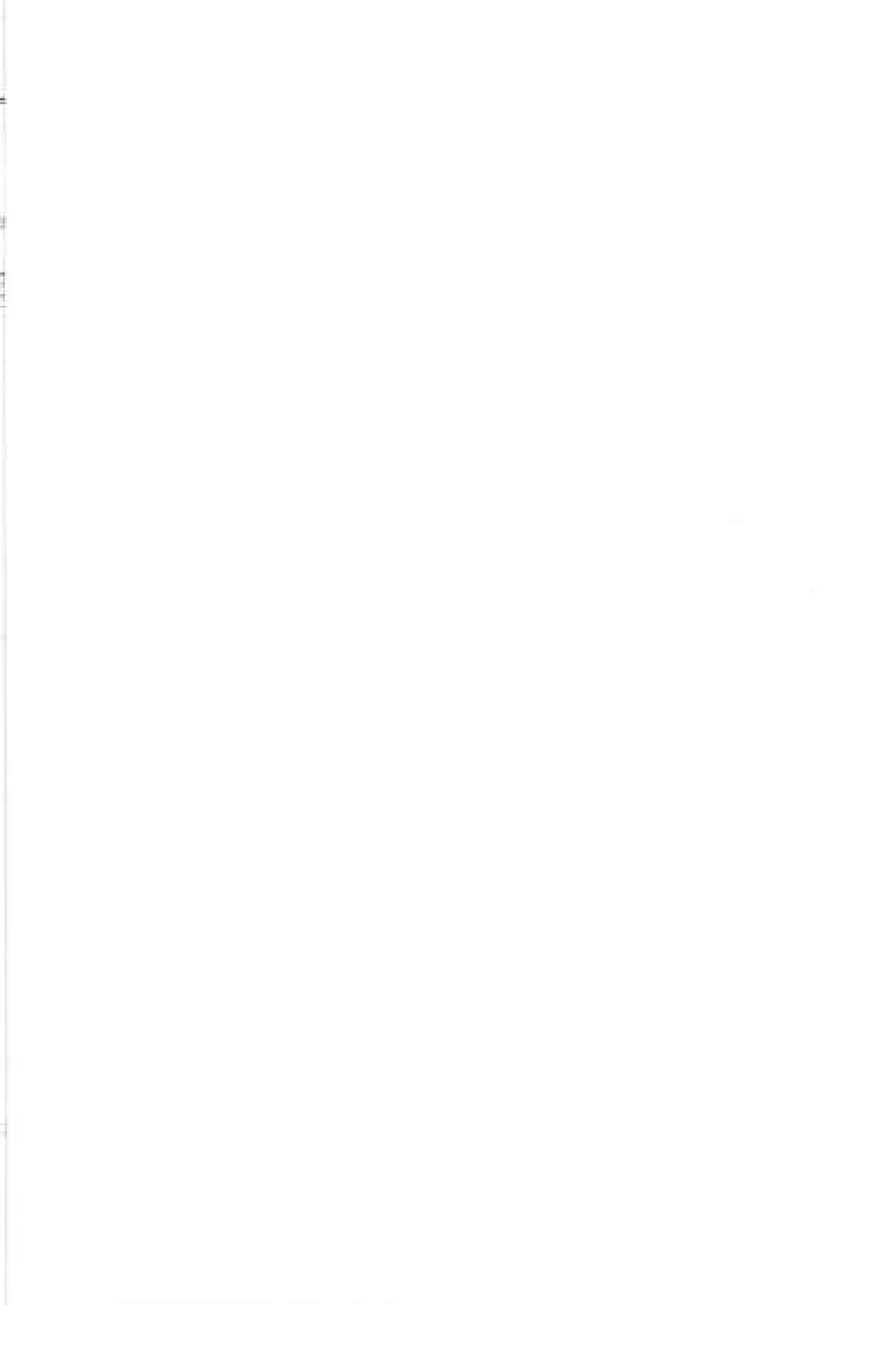
وبذلك شكلت الروايات النسوية نماذج دالة على تصوير حركية المرأة في الرواية الفلسطينية ، ولعل الذي لم تطرحه الروايات هنا سنتعرف إليه من خلال روايات سحر خليفة الأكثر شمولا في طرح قضايا المرأة . وليس بمقدور الكتابة النسوية مهما حاولت أن تتماثل مع الكتابة الذكورية أن تغفل ما يدور في أعماق المرأة من رفض للقوانين والقيم الاجتماعية المنحازة لصالح هيمنة ثقافة الرجل ضد وجود المرأة / التشيّؤ المستضعف والمضطهد ، لذلك حملت اللغة السردية التي عرضناها في هذا الفصل صياغات نسوية إنسانية سعت إلى إقامة عالم التوازن بين المرأة والمحيط الذي تعيش فيه . ولا أعتقد أن المتلقي الذي يمتلك حدا أدنى من الثقافة سيقبل الطريقة التي أجبرت فيها عائشة أو منى على الزواج ، أو أجبرت فيها هند النجار وآمال على قمع عواطفهما ، أو القبول بالتصرف القبيح الانتهازي الذي مارسه جلال مع نادية ، ويوسف مع آمال ، أو التوافق مع القمع الذي حاربت به السلطة جنان والأخريات ، أو الطريقة التي اشتهى فيها القيادي فؤاد جسد «جان دارك» . . الخ .

لم ترسم الروايات النسوية علاقات جنسية غير مشروعة ، فجميع النساء وجدن في دائرة تجاوز الجنس باستثناء جنان بطلة بوصلة من أجل عباد الشمس التي كانت أكثر تحررا في لغتها الجنسية لا في إظهار أية ممارسة من هذا القبيل ، ومثلها «جان دارك» بطلة رواية «مطر في صباح يوم دافئ» . ما قدمته الروايات في هذا المجال لا يتجاوز اللغة العاطفية التي تبحث من خلالها المرأة عن الحبيب المغاير لما هو سائد ، وغالبا ما كان الحب يتمظهر في صياغة الفشل بسبب الرجل لا المرأة ، هذا الرجل الذي تظهر شهوانيته في علاقاته المجربة مع النساء في الغرب ، وتصبح مجمل البطلات في نهايات الروايات بلا رجال ، حيث فترت العلاقة بين نادية الفقيه وزوجها الخائن ، وحبيبها البديل ، وأصبح حبيب جنان في دائرة الموت ، ومات إبراهيم خطيب «فلسطين» ، ومات عمر خطيب زهرة ، وفقدت عائشة حبيبها جورج ، وأيضا زوجها حسن ، وهجر عادل زوجه آمال ، وواصلت منى العيش مع زوجها بلا حب . وعانت جان دارك من غياب الرجل الحقيقي في حياتها . والرواية الوحيدة التي تنتهي بلقاء المحبين هي رواية «وتشرق غربا» علما بأن إمكانية اللقاء بينهما كانت شبه معدومة ، إضافة إلى أن الصورة التي رسمت بها شخصية «مروان» مثالية رومانسية .

وكما ذكرنا فإن اقتصارنا على هذه النماذج الروائية ، لا يعني غياب النماذج النسوية الجيدة الأخرى ، إذ يمكن إيجاد روايات نسوية فلسطينية جيدة نشرت في الثمانينيات والتسعينيات ، لكننا اخترنا ثلاث روائيات للتعرف من خلالهن على التحول من الأنثوي/الحريمي إلى الثوري الإنساني . ولا يعني حشد رواياتهن في فصل واحد مقابل إعطاء سحر خليفة الفصل التالي أية قيمة جمالية تضعف النصوص المطروحة هنا ، وإنما السبب أن فضاء سحر خليفة السردي مسكون برؤى المرأة ومعركتها في الحياة كضحية اجتماعية ؛ إذ تدخل سحر خليفة إلى موضوعها الأثير المتشكل من ظروف وضع المرأة في المجتمع الفلسطيني «بوعي مؤرق متمرد[1]» ، على عكس كاتباتنا هنا اللواتي جعلن سياق المرأة جزءا من سياق المعركة مع العدو ، أو التأريخ للبناء الاجتماعي للخروج من شرنقة الأنوثة!!وإن تماثلت معهن سحر خليفة في هذا الجانب ، فإنها أيضا أضافت إليه شخصية المرأة الضحية المتحركة في الرواية من بدايتها إلى نهايتها .

---

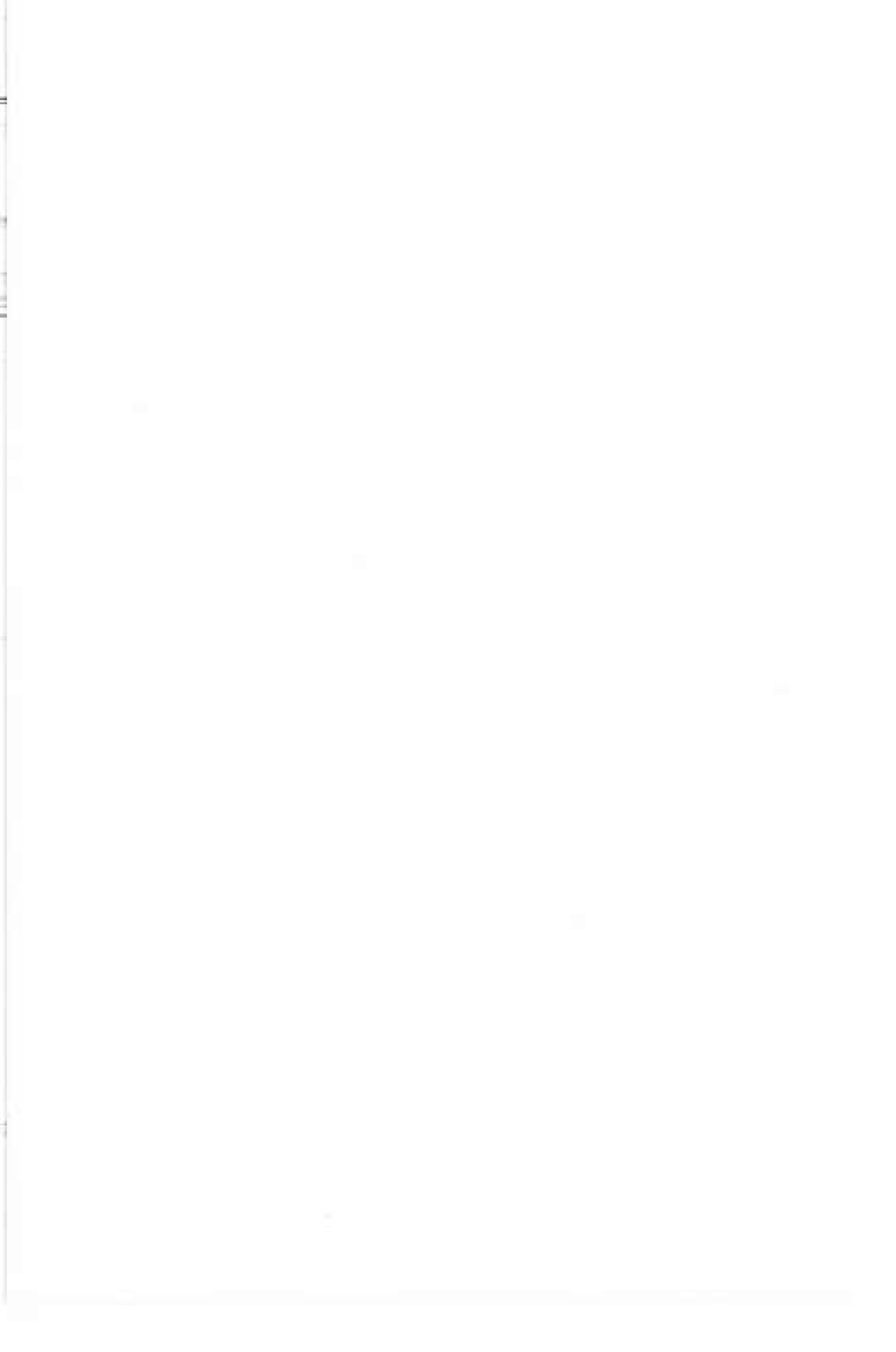
(1) فيصل دراج : دلالات العلاقة الروائية ، ص 237 .



الفصل الثالث

نموذج سحر خليفة:

المرأة الضحية ورؤى تحررها



مدخل :

إن إشكالية المرأة وعلاقاتها بالآخر في روايات سحر خليفة[1] ، تعد من وجهة نظرها[2] صياغة لرؤية المرأة تجاه الوضع الاجتماعي الفلسطيني في ظل ظروف الاحتلال الصهيوني . وبذلك فإن رواياتها «لا تتموضع في الهامشي وإنما تنغرس في قلب التناقضات لتصوغ عالما جديدا[3]» ، تشكل المرأة محوره . هذا ما نجده في روايات «الصبار» (1976) ، و«عباد الشمس» (1980) ، و«باب الساحة» (1990) و«الميراث» (1997) ؛ حيث تقدم الكاتبة حركية الشعب الفلسطيني منذ هزيمة حزيران 1967 إلى ما بعد «أوسلو» . وفي ضوء هذه الحركية تبرز قضايا المرأة على أساس «أن تحرير الشعب لا يتم إلا من خلال تحرير المرأة[4]» ؛ لأن تحريرها يعني منشأ التحرر الحضاري الكلي وعصبه .

أما روايتا «لم نعد جواري لكم» (1974) ، و«مذكرات امرأة غير واقعية» (1986) ، فهما تعالجان العلاقة بين الرجل والمرأة في أشد حالاتها تناقضا ، حيث

---

(1) انظر عن سحر خليفة ورواياتها : حسن نجمي : شعرية الفضاء ، المتخيل والهوية في الرواية العربية (دراسة نقدية في تجربة سحر خليفة الروائية) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ، ط1 ، 2000 . حسين المناصرة : إشكالية المرأة الكاتبة والمكتوب عنها في روايات سحر خليفة ، مجلة الموقف الأدبي ، ع314 ، السنة 27 ، حزيران 1997 ، ص 42-60 . فيصل دراج وآخرون : أفق التحولات في الرواية العربية(شهادة سحر خليفة : أنا وحياتي والكلمة) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1999 ، ص 157-179 . فيصل دراج : دراسة في رواية سحر خليفة : قول الرواية وأقوال الواقع ، شئون فلسطينية ، ع112 ، آذار (مارس) 1981 ، ص 108-129 . ماجدة حمود : الخطاب الروائي عند سحر خليفة ، مجلة الموقف الأدبي ، ع272 ، كانون الأول ، 1993 ، ص 105-130 . نسرين الشنابلة : روايات سحر خليفة ، رسالة ماجستير ، الجامعة الأردنية ، كانون الأول 1993 .

(2) تقول سحر خليفة : «العلاقات كانت دوما موضوعي الأثير : علاقة المرأة ، علاقة الرجل ، بتجتمعه ، والسياسة ، وفي كل تلك العلاقات وجدت الناس أنانيين ، قساة القلوب ، ضعاف النفوس أمام المال والسلطة» انظر شهادتها : فيصل دراج وآخرون : أفق التحولات في الرواية العربية ، ص 169 .

(3) أحمد الحميدي : المرأة في كتاباتها ، ص37 .

(4) علي الراعي : الرواية في الوطن العربي ، ص249 .

تبرز خصوصية الكتابة النسوية[1] . ولو تأملنا عنواني الروايتين ، لاكتشفنا أنهما يشيران إلى خصوصية صراع المرأة مع الواقع المنسوج من عالم الرجل وما ينتج عنه من سلطات ذكورية أكثرها ضد رغبات الأنثى ، لذلك ترفض المرأة سياق الجواري[2] ، بما يدل على أنها تصبح في العرف الاجتماعي «غير الواقعية» ، على اعتبار أن الواقعية تعني الخضوع الحريمي لسلطة الرجل والتذلل له . ومعنى هذا أن روايات سحر خليفة كلها نتاج «واقع شديد التعقيد[3]» ، تظهر فيه العلاقات بين الرجل والمرأة غير مثمرة ، بسبب الرجل/المجتمع الذكوري الذي يتخذ سلطته المدعمة بالثقافات القمعية التاريخية والأخلاقية وسيلة للهيمنة على الأنثى .

وعموما واجهت المرأة في رواياتها اضطهادا مزدوجا أو أكثر ؛ فهي إن شابهت الرجل في سياق اضطهاد الاحتلال لهما معا ، إلا أنها تبقى ذات خصوصية في مضاعفة قهرها وسط تركيبة اجتماعية جائرة . وهنا لا تكتفي سحر خليفة في رواياتها بإنتاج صورة المجتمع التقليدي ، وإنما تتعامل مع هذا المجتمع بإيديولوجي نسوية جوهرها المرأة الضحية[4] . إضافة إلى أنها تبرز اضطهاد المرأة للمرأة ، فتغدو لغتها السردية مسكونة بشخصية نسوية تعاني القهر والحرمان .

يبدو أن سحر خليفة نفسها عاشت ظروفا سيئة في حياتها الأسرية والزوجية ،

---

(1) لسحر خليفة رواية أخرى مخطوطة بالإنجليزية بعنوان «نساء الظل أو نساء الأرض الحرام/(1988) «women of noman,s Land» وهي رواية/بحث نالت بها درجة الدكتوراه في أميركا . وتحكي هذه الرواية حكايات ثلاث نساء يعشن في أميركا وينتمين إلى ثلاثة جذور مختلفة ، وهن «زينة» الفلسطينية ، و«سارة» الزنجية ، و«إليانا» اليهودية . . وفي نهاية الرواية رغم تناقضات الجذور بينهن يلتقين بوصفهن ضحايا نسوية في المجتمع الذكوري المهيمن .

(2) بخصوص عنوان «لم نعد جواري لكم» فإنه من وضع حلمي مراد رئيس تحرير سلسلة اقرأ في دار المعارف ، اختاره ليكون عنوانا مثيرا ، علما بأن عنوان الرواية الأصلي كما وضعته الكاتبة هو «فلنفرد معا» . تقول سحر خليفة بخصوص العنوان : «العنوان لا يمت للرواية بصلة ، كما أنه وضعني في قفص الاتهام أكثر من مرة ، وقد أعطى فكرة سلبية عن أسلوبي في الحياة» . انظر : يوسف ضمرة : حوار مع سحر خليفة ، مجلة أفكار ، ع 27 ، نيسان 1975 ، ص181 . .

(3) عبد الرحمن ياغي : في النقد التطبيقي مع روايات فلسطينية ، ص102 .

(4) فيصل دراج : دلالات العلاقة الروائية ، ص241 .

فهي نشأت في أسرة تضم ثماني بنات وأخا عاجزا ، تلا ذلك زواج مبكر فاشل تجرعت مرارته ثلاث عشرة سنة . ثم تداخلت مآسيها الخاصة مع مأساة هزيمة حزيران وما تلاها من أحداث . . كل ذلك جعل عذابها المكثف جوهر كتابتها ، وجعل الشفافية الشعرية سمة كاشفة عن الهوية الأنثوية ، تقول : «أريد الدنيا أن تعرف أني أنثى ، أني الأنثى ، بعقل وضمير ومشاعر وروح شفافة تحب الناس وتحب الخير ، وتقول الكلمة لوجه الله ، ولو كان الثمن حد السكين[1]» . فهي تعاملت بفكر خاص مع الهزيمتين السياسية والاجتماعية ، وعدتهما نابعتين من وضع عربي مأساوي . وإذا كان وضع المرأة المهين يكشف عن وضع اجتماعي غير متحضر ، فإن هذا المجتمع لا يكون قد وصل من التطور والقوة ما يمكنه من بسط قوته على المتربصين به ، وبالتالي لا فرق بين المرأة/الأم المهزومة وبين الأمة المهزومة ؛ «الأم تصنع من الأمة عجينة رخوة . والأم تجعل من الأمة مصنع فولاذ . أي أن الأم هي الأمة ، لأن الأم هي المنبع ، هي حجر الأساس[2]» . وليس بإمكان الأم المهزومة الضحية إلا أن تصنع أمة مهزومة ضحية ؛ فـ «نتائج 67 ما هي إلا الثمرة لشجرة مهترئة معطوبة تحتاج لعلاج كي تبرأ[3]» .

كيف بدأت سحر خليفة من الداخل معركتها الحضارية في رواياتها؟وكيف عالجت حركية المرأة بين ذاتيتها وحركية المجتمع الاجتماعية والسياسية ككل؟وكيف ترى المرأة حريتها عندما ترفض دور الجارية في حياة الرجل؟وما أبرز الصفات التي تجعل المرأة غير واقعية بالنسبة للذكورة؟وما الأثر النسوي الذي ينتج عن المقولة الاجتماعية الشائعة في حياة الناس «الصبي يحجب الميراث» ؟

أولا : المرأة بين ذاتيتها وحركية المجتمع :

المرأة في رواية «الصبار» محدودة الفاعلية ، لأنها ستأخذ في الجزء الثاني (عباد الشمس) أهمية خاصة . فهي تتلون بصور الواقع الحريمي المضطهد ، مما يجعلها هامشا محدود التأثير ، مع ظهور بعض التحولات الإيجابية من سياق الحريم المغلوب على

---

(1) فيصل دراج وآخرون : أفق التحولات في الرواية العربية (شهادة سحر خليفة) ، ص 162 .

(2) نفسه ، ص164 .

(3) نفسه ، ص164 .

أمرهن إلى سياق الثقافة والإنسانية من خلال رصد «رومانسية الثورة وما حملته من أحلام وأوهام[1]. إنما أغلب الشخصيات النسوية حريم، لا يتجاوز وجودهن الأجساد الأنثوية، وإنجاب الأطفال، وخدمة البيت، وهن يصدرن في تصرفاتهن عن آمالهن المعلقة بأولادهن، مستكينات لأزواجهن، مثرثرات، مؤمنات بالخرافات . . .

فأم أسامة الأرملة كرست حياتها لرعاية ولدها الوحيد، تحب ما يحب، وتكره ما يكره، وتتمنى أن تحقق أحلامها في أن يتزوج ابنة خاله «نوارة الدار. طويلة. وشعرها أملس بدون تمليس. وبشرتها صافية كالحليب[2]»، لتصبح هذه الأم الطيبة في التركيبة الاجتماعية تزوج، وتميت، وتخطط كما تريد، وعند الأزمات الحقيقية تقول: «يحلها الحلال[3]». ولأنها حرمة ضعيفة تنهار عندما تعرف أن ابنها طعن الضابط الصهيوني، غير مصدقة: «لا لا غير معقول. أسامة يخاف على النملة من وطء نعليه. أسامة حنون رقيق القلب وديع كالحمل[4]». ثم تنتهي الرواية بغيبوبتها، وهي لم تعرف أن ابنها أمل حياتها قتل في معركة بين الفدائيين وجنود الاحتلال، إذ لو عرفت لماتت من توها. . فما يحدث لها من ارتكاسات هو نتيجة أنها أم تقليدية، اختزلت العالم في ابنها، ولم تتعود على أن ترى الحياة برؤية المرأة الحرة القوية.

و«أم صابر» حرمة أخرى تمتلك خاصية ربة البيت التقليدية. ويظهر دورها الحريمي «المولول» بعد أن يفقد زوجها أبو صابر أصابع يده في المصنع الإسرائيلي، فتندب حظها التعس، وتكثر من «اللطم». لكنها تعي حقيقة الحياة في ظروف الاحتلال، حيث الفقر، ومنع التجول والقمع: «تأملت كتف الضابط ونجومه بحقد. . كم رجلا قتلت يا قواد؟كم معتقلا خصيت؟[5]». وتترجم هذا الوعي بعبارة «تسلم إيدك يا بطل[6]»، تقولها للملثم الذي طعن هذا الضابط. وفي الوقت نفسه

---

(1) انظر عن إشكالية الثورة في الصبار: عفيف فراج: الحرية في أدب المرأة، ص 280-293.

(2) سحر خليفة: الصبار، دار الآداب، بيروت (د. ت)، ص 30.

(3) نفسه، ص 36.

(4) نفسه، ص143.

(5) نفسه، ص 132.

(6) نفسه، ص 132.

تدرك أن المعركة العسكرية بين رجال من الطرفين ، لذلك تتفجر إنسانيتها فتساعد ابنة الضابط وزوجه في مصيبتهما ، تضع منديلها لتستر عورة البنت التي أغمي عليها ، وتواسي الزوجة ، ففطرتها الإنسانية لا تحدها حدود حتى مع العدو الذي لم يرحم زوجها!!

ويمثل نمط آخر من الحريم أجسادا أنثوية ، لتختزل الحياة من منظور زهدي بـ «لقمة ، وفرشة ، وفرج[1]» . وزوج «انتصار» أحبها وتزوجها بعد أن رأى بياض فخذيها وهي تغسل الدرج . وباسل يتوعد أفخاذ العاملات الرخيصات في المصانع الإسرائيلية بمغامرات جنسية . وعادل الكرمي يبحث عن المرأة الجسد لينفث فيها مرارته وشهوته : «أريد امرأة . امرأة في مكان ما ستفتح الباب يوما ، وتجعلني أنفث شهوتي ومرارتي[2]» . فالمرأة الأنثى جسد يمتص أزمات الرجال ، ويدفعهم إلى النسيان ؛ أخذ زهدي «يقبل اللحم الساخن ، ويغمر أنفه في عبير الصابون وأمواج الأنوثة ، دعيني أنسى دعيني ، حلمت كثيرا ، حلمت ، حلمت ، لكنني لم أحلم بلقاء أسخى وأكرم[3]» . وعندما تغدو المرأة عارية من جسدها فإن زوجها يلغي شخصيتها كما فعل أبو عادل مع زوجه . وإن كانت ربة بيت جيدة فهي مدبرة كأم صابر ، وإن كانت عاملة فهي في البيت «لا تجيد . . إلا الطبخ والنتف والفقس الوفير[4]» .

لعلنا ندرك أن هذه الصور المستلة من العلاقة بين المرأة والرجل تؤكد على أن سياق الحريم في هذه الرواية هو الذي جعل المرأة هامشية في تصرفاتها وعلاقاتها .

***

وإذا انتقلنا إلى السياق الآخر الذي يدفع المرأة إلى تجاوز نمط الحريم ، فإن التعليم من جهة ، ثم الانخراط في المقاومة الوطنية من جهة ثانية ، والتفاعل مع بعض الأفكار التحررية من جهة ثالثة ، دوافع ساهمت في إنشاء المرأة الجديدة المختلفة عن المرأة التقليدية «الحرمة» ، لأن رواية «الصبار» تقدم «نمطين من النساء : نمط خرج من الثورة إلى دنيا المغامرة الواعية والفعل الثوري ، ونمط عتيق جففه التقليد والاتباع تسع

---

(1) نفسه ، ص115– 116 .

(2) نفسه ، ص 58 .

(3) نفسه ، ص 147 .

(4) نفسه ، ص 129 .

الفكر والفعل فيه فبات وعيه أسير الخرافة والجسد[1]» .

نجد ثلاث فتيات يمثلن المرأة الجديدة ، إحداهما اعتقلت على الحدود ، لأنها تحمل شيفرة سرية مكتوبة على رأسها تحت الباروكة ، مما يجعلها نغمة جديدة متجاوزة لجسدها حتى من وجهة نظر الجندي الصهيوني الذي يصفها بقوله : «بنت حلوة مثل القمر بس قحبة . تحت الباروكة لقينا شيفرة[2]» . ويشكل صراخها «يا كلاب . . يا كلاب» عذابا في حياة «أسامة» بطل الرواية ، لتشابه صرختها بصرخة «وا معتصماه» ؟! لذلك يدين سلبية «عادل» أمام إيجابية هذا الصوت : «أنت هنا تسكر وفتاة في الغرفة الخشبية تصيح يا كلاب[3]» . والثانية «لينا» فتاة صلبة لديها خبرة في العمليات الفدائية . وعندما تعتقل تسبب مأزقا اجتماعيا لذكورة عادل الذي يجد نفسه «يسكر» في المقاهي ، وهي تدخل السجن ؛ إذ «لثورة المرأة في الأرض المحتلة نتيجتان : الأولى هي تثوير الواقع الاجتماعي للمرأة الذي لم يعد يتناسب مع الدور الثوري الذي أخذته على عاتقها . والثانية أنها أملت مكانتها واحترامها على الرجل الذي لمس بما لا يقبل الشك أنها لا تقل عنه صبرا وشجاعة وتضحية[4]» .

والثالثة «نوار الكرمي» التي تدرس في كلية المعلمين ، وتقرأ الكتب ، وتؤمن بأن الناس يستطيعون أن يحلوا مشكلاتهم بأنفسهم ، إن لم يطأطئوا رؤوسهم . وإيجابيتها تكمن في أنها تحب الفدائي السجين صالحا حبا لا تقبل عوضا عنه أي رجل آخر حتى وإن كان الطبيب عزت عبد ربه الذي يعجب والدها ، فيصفه قائلا : «أحواله المادية فوق الريح . الزبائن أمام عيادته كالذباب[5]» .

ولأن نوار جميلة وابنة عائلة أرستقراطية «محترمة» ، فإن محيطها الاجتماعي يعدها بضاعة رائجة ، وفرصة ثمينة لأي زوج ، مستغلين صمتها ، وهذا ما يزعج

---

(1) عفيف فراج : الحرية في أدب المرأة ، ص 293 .

(2) الصبار ، ص12 .

(3) نفسه ، ص 59 .

(4) بثينة شعبان : سحر خليفة وامرأة غير واقعية ، مجلة الموقف الأدبي ، العددان 212 و213 ، كانون أول 1988- كانون الثاني 1989 ، ص 34 .

(5) الصبار ، ص164 .

أخاها الثائر باسلا ، فيحثها على التمرد : «أنت تحبين «صالح» ، لكنك لا تصرحين برغم كل الملابسات المحيطة[1]» . ثم يقودها إلى المواجهة فيعلن موقفها مستفزا السلطة الأبوية قائلا : «نوار الكومي تحب صالح الصفدي(. .) وقد وعدته بانتظاره طوال مدة سجنه[2]» . ومع هذا الموقف الذي يفجره باسل في الأسرة ، لم يبق مجال أمام نوار إلا أن تعترف بحبها ، فتقول : «أنا لن أتزوج إلا صالح . ولن أرى أي رجل آخر . لا عبد ربه ولا أي عبد آخر . أنا لن أتزوج إلا من صالح حتى ولو انتظرته مئة سنة[3]» . وهنا ينهزم الأب ، فيحمل إلى المشفى ، وتولول الأم ، ويصمت عادل الذي يؤيد تمرد أخته ، بل تمنى لو أنها ثارت من ذاتها ، لأنه لا يريدها أن «تدخل عالم الحريم[4]» ، فتغدو بلا كرامة .

هكذا نجد الثورة الوطنية ضد الاحتلال ساهمت في دفع المرأة إلى مواجهة القيم التقليدية ، لتشكل هذه المرأة في الرواية خروجا عن سلبية المرأة «الحرمة» التقليدية في بناء ذاتها وعلاقتها الاجتماعية ، مما يعني إيجابية المرأة الجديدة في تفاعلها مع التحولات الثورية لبناء شخصيتها المتحررة ثقافيا واجتماعيا .

***

تتنوع الشخصيات النسوية في «عباد الشمس» في إطار التعبير عن رؤى الكاتبة في عالم المرأة بشرائحها الاجتماعية المختلفة وعلاقاتها بالواقع والرجل ، وأبرزها : «رفيف» المثقفة التي تخط طريق تحررها «الفج» بالنظريات الثقافية عن تحرر المرأة ، و«سعدية» الحرمة التي أصبحت أرملة تخط طريق الكفاح المعيشي المأساوي الذاتي في الحياة الاجتماعية السلبية ، فتبدو شخصيتها نامية تستحق البطولة الملحمية الإيجابية ، و«خضرة» /البغي الجريئة في نقد الواقع الاجتماعي وتعريته للكشف عن عمق مأساة اضطهاد المرأة بطريقة المومس الفاضلة . ونوار التي غدت رمزا للسكون والتلاشي لغياب الوعي عن حياتها بعد أن كانت في «الصبار» إيجابية . يضاف إلى هؤلاء المرأة «الحرمة» التي تكررت في نمط نسوي يتفق مع الذكورة لاضطهاد المرأة

---

(1) نفسه ، ص 158 .

(2) نفسه ، ص 169-170 .

(3) نفسه ، ص 170 .

(4) نفسه ، ص164 .

الضحية ، فبقيت الأم على حالها ، تطبخ ، وتربي ، وتستغيب .. مثل أم تحسين ، وأم صابر ، وأم عادل ، على عكس سعدية الأرملة التي حلت مكان زوجها في إدارة الحياة الخارجية والداخلية لأسرتها ، فخرجت من سكونية البيت إلى ضجيج الشارع لممارسة الدور الذكوري في العمل والإنتاج . وأيضا غدت المرأة الجديدة أكثر جرأة في مقاومة الاحتلال ، كما فعلت بنت «أبوسالم» التي رشقت الحجارة ، وأتقنت الهروب من الجنود ، وسخرت من تهديداتهم لها بانتهاك عرضها ، فشقت ثوبها عن صدرها ، معلنة أنها لم تعد تخاف على جسدها أكثر من خوفها على الوطن .

***

نتعرف من خلال شخصية «رفيف»[1] وصوتها النسوي الخطابي على وعي المرأة أو إيديولوجيا المرأة في الإطار الثقافي الجنسوي التنظيري المضاد لسلطة الذكور ، فهي تعمل صحفية ، تشرف في مجلة «البلد» على زاوية المرأة التي عرفتها على نساء كثيرات ضحايا عانين من اضطهاد الرجال . فتظهر رؤيتها حاملة لوجهة نظر نسوية تجاه تعقد الواقع وتداخل أنساقه . ثائرة على القيود بما فيها إشارات المرور الحمراء : «أنا حرة ، أقطع الشارع متى أريد ، ولا أنتظر ضوءا منهم ، أصنع ضوئي بنفسي .. أتحدى كل الأضواء[2]» ، وهذه الثورة الجديدة نابعة من ثقافتها ، وتعليمها العالي وإنتاجيتها في العمل ، وحريتها الشخصية .

وتثور بشكل خاص على علاقتها العاطفية مع عادل الاشتراكي الغامض البارد عاطفيا ، رمز الذكورة الثقافية المهزومة ، البائسة ، المخصية «العقيدة والفعل والعواطف[3]» . والمشكلة التي تواجهها معه أنه يشتهيها ، كأي رجل يسعى إلى أن يحل عقده الجنسية على حسابها ، لأنه -كما تقول- «ضحية كالمرأة تماما ، لكن

---

(1) يعد فيصل دراج المرأة مقحمة في الرواية ، وخصوصا شخصيتي خضرة ورفيف . انظر فيصل دراج : دراسة في رواية سحر خليفة : قول الرواية وأقوال الواقع ، ص 126-127 . وهذا الموقف نفسه أخذته فيحاء عبد الهادي وجعلت الشخصيتين المذكورتين مقحمتين ، انظر فيحاء عبد الهادي : نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية ، ص 87 .

(2) سحر خليفة : عباد الشمس ، منظمة التحرير الفلسطينية ، دائرة الإعلام والثقافة ، ط2 ، 1985 ، ص 10 .

(3) نفسه ، ص 15 .

مرضه أخطر لأنه الأقوى والمتجبر . هذا هو الواقع . ولن تكون ضحية الضحية[1]» .
ومن هذه الرؤية النسوية الواعية تحدد رفيف علاقتها بالرجل على أساس رفضها له بوصفه كيان الضحية والمرض معا في حياة المرأة الضحية .

من هنا نجدها تبحث عن هويتها الضائعة في دروب مقفرة ، مليئة ببؤس المثقفين ، وشعاراتهم المزيفة عن الصراع العربي الإسرائيلي ، ورؤاهم التي يريدون من خلالها المرأة أن تكبر جافة من العواطف ، تعيش بين «ببغاواتهم» الذين فقدوا هويتهم بين حضارة الغرب وضباب الشرق ، فتظل شللهم تجتمع للشرب وممارسة الجنس . . مما يجعل من حياتها مغتربة ضائعة مسكونة بالانهيارات والتصدعات ، حتى أنها تتمنى لو بقيت امرأة عادية «حرمة» لكي تبتعد عن هذه المآسي كلها : «كملايين الأخريات ، لا أحلام ، ولا ثقافة ، ولا ثورة . مجرد أنثى يتقدم لخطبتها رجل لديه دخل . ثم تحبل وتلد وتطبخ[2]» . وتعمق حركية هذه الشخصية في الرواية الصراعات الداخلية بين ما تريده المرأة من تحرر وثورة وإنسانية ، وبين ما يطلبه منها الواقع الذكوري ـــ الحريمي المستكين في سلبياته ، حيث تهيمن المفاهيم الأنثوية المتوارثة الداعية «إلى العيش كأي امرأة تنعم بجهلها وحياتها البسيطة[3]» . ويتقزم وضع الذكورة الثقافية في «إنسان مشوه مقموع ، مثلها تماما ، ومثل الآخرين مهشم . هشمته الدنيا وبلدته التجارب ، بدون عواطف[4]» ، مع كون المرأة أكثر تعقيدا في المحصلة النهائية ؛ لأنها الضعيفة ، وهو القوي في العلاقات الذكورية السائدة في المجتمع .

فشلت علاقات رفيف العاطفية كلها ، وشكل لها جسدها عقدة ، فهي إن حافظت عليه وصفوها بأنها غير عصرية ، وإن فرطت به ستضيعه في متاهات التحرر الجنسي إلى أن تغدو مومسا ، وهنا لا يختلف المثقف عن الرجل العادي في نظرتهما إلى المرأة التي يختزلانها في «حمارة» ، بل المثقف يريدها حمارة متعددة المواهب : «يطالبني أن أكون رجلا ، وأن أكون امرأة ، وأن أكون حمارة . أن أرى ما أرى وأظل حمارة . أعد العصي ولا أترنح . . وأن أكون وقودا للثورة البردانة ، وأن أكون وقودا

---

(1) نفسه ، ص 19 .

(2) نفسه ، ص 110 .

(3) إيمان القاضي : الرواية النسوية في بلاد الشام ، ص117 .

(4) عباد الشمس ، ص 114 .

لبروده ، وأن أكون وقودا لرأسه البارد[1]» . والموقف هنا أن رفيف «تواصل معاناة المرأة العربية المنقسمة بين إرث تربوي ثقافي تقليدي يترسب في أعماق الوعي الباطن من جهة ، وما أودعته الثقافة الجديدة الوافدة من عقائد ومفاهيم تطفو على سطح الوعي الظاهري من جهة ثانية[2]» ؛ فتصير بذلك ضحية اجتماعية ثقافية ، لا تستقر حالها إلا عن طريق «تطريز سرجها حتى يطيب ركوبها[3]» كما تقول .

وتستمر في المعاناة من أكذوبة الحرية والثورة دون العواطف ، ومن تعددية وجوه الرجال ، ووحدانية وجهها الحامل لسمات المعاناة والأحلام والالتزام والكبرياء والبحث عن الأمان . ومن صراعها مع الاتجاهات الذكورية كلها تعرف مدى تخلف الثقافة الوطنية عن رعاية حقوق المرأة اجتماعيا وثقافيا . بل كلهم يريدونها هامشية تقبع في زاوية المجلة لاجتذاب القراء السذج ، مكرسة دور المرأة الـ «حرمة» بين الرجال الذين يستهينون بها ، ويداعبونها بالمهانات ، معمقين لعقدها الجنسوية التي تجعلها تتعامل مع طبقة الرجال في صياغة الحقد الطبقي الجنسوي ، وصراع المصالح : «حين تغضب المرأة تجأرون في وجهها «معقدة ، محبطة ، قصيرة الباع ، قصيرة النظر ، الوقت ليس وقتك . وقت من إذن؟ وقت العامل والفلاح والشعوب المقهورة؟ وأنا؟ ألست بروليتارية الرجل؟[4]» . لذلك تبدو رفيف في آرائها الجريئة «نموذج المرأة المثقفة الواعية التي تسعى لترسيخ وجودها في ظل مجتمع ما زالت تسيطر عليه رواسب الماضي ، ويعاني أبناؤه شتى أنواع القهر[5]» ، مما يجعلها رمزا للمرأة التي تواجه استلابا قوميا وطبقيا وجنسيا ، لتغدو ثورتها مشروعة «ضد نظام اجتماعي اقتصادي ديني أخلاقي . .[6]» .

تكبر «رفيف» على آرائها النظرية من خلال التصاقها بمعاناة سعدية المرأة المنتمية إلى الواقع الاجتماعي المضطهد ، فتتحرر من عقدها النسوية التنظيرية ، لتشعر بأنها

---

(1) نفسه ، ص120 .

(2) عفيف فراج : الحرية في أدب المرأة ، ص 297 .

(3) عباد الشمس ، ص 145-146 .

(4) نفسه ، ص 205 -206 .

(5) حسان رشاد الشامي : المرأة في الرواية الفلسطينية ، ص190 .

(6) عباد الشمس ، ص 211 .

كانت صغيرة في الجلة وهي تخوض «نكتة» الصراعات الجانبية مع المثقفين الذكور .
ويشعر عادل أنه دفع ثمنا باهظا ، عندما ابتعد عنها من أجل حريته ؛ ليتساءل في نهاية المطاف عن هذه الحرية الخدعة «أية خدعة!وأين هي حريته!وأين حريتها![1]» ، وكأن هذا الموقف الذي تتوصل إليه سحر خليفة بخصوص العلاقة بين عادل ورفيف هو الرؤية المقلقة التي تجعل الحرية الحقيقية في أن يحترم كل منهما إنسانية الآخر بدون عقد عادل وخوفه ، وهشاشة يساريته ، وبدون فجاجة رفيف وقصر نظرها ، والتي عليها أن تعرف أن موقعها الحقيقي «إلى جانب سعدية ، لأن سعدية هي الأغلبية النسوية[2]» من وجهة نظر الكاتبة .

وفي كل الأحوال فإن رفيف التي بدت ثائرة على محيطها التقليدي الذي يخنق العواطف الصادقة . . «لم تسع إلى الانفصال عن الرجل ، لأنها تخاف الوحدة أكثر مما تعشق الحرية وشمسها الحارقة ، ولو خيرت بين عشق الحرية وعشق الرجل لاختارت عشق الرجل وظله»[3] . لكنها حملت رؤية ثقافية متمردة على الذات الحريمية ، ومعرية للرجل ، وملتصقة في النهاية بقضيتها الوطنية عن طريق الانتفاضة ، وبقضيتها النسوية عن طريق الالتصاق بسعدية ابنة القاع الاجتماعي .

***

تعد «سعدية» الوجه الآخر لرفيف أو نقيضها الذي يعيش داخلها ، ويعذبها[4] .
فهي تنطلق من التجربة والممارسة لا النظرية ، وذلك من خلال اضطهاد الحارة الاجتماعي لها داخل البنية الاجتماعية التقليدية ، بعد أن «باطحت» معترك العمل والتعامل مع الرجال بسبب وفاة زوجها ، فعاشت الخوف من ألسنة النساء السوداء ، تلوك سيرتها وتتهمها بشرفها ، وتتنصل من إقامة العلاقات الاجتماعية معها :
«تعمل العمايل ، وترخي الشمايل ، واحد طالع وواحد نازل ، وتقول من خير الله والماكينة[5]» . وكل ذلك لأنها مارست العمل الشريف الذي أخرجها من البيت .

---

(1) نفسه ، ص251 .

(2) فيصل دراج وآخرون : أفق التحولات في الرواية العربية (شهادة سحر خليفة) ، ص173-174 .

(3) عفيف فراج : الحرية في أدب المرأة ، انظر ص 294-295 .

(4) فخري صالح : في الرواية الفلسطينية ، ص103 .

(5) عباد الشمس ، ص22 .

عاشت سعدية من قمع الاحتلال كغيرها ، وتضاعفت معاناتها من ألسنة الحارة السوداء التي تعد أكثر قسوة من أي احتلال ممكن ، فكيف تستطيع العيش في بيئة تتهمها زورا بأنها مخزية ، دايرة ، أم ليرات حرام؟! والرجل هو الحماية ، ولا يوجد حولها إلا شحادة سيئ الخلق الذي تقدم للزواج منها ، فشعرت إن هي وافقت أنه سيقال لها : «يا بادلة النخلة بسخلة[1]» ، لذلك لا تفكر بالزواج .

وأحلام سعدية العاملة الكادحة لاقتناص لقم أولادها متواضعة منكفئة على ذاتها ، لا تتجاوز أن تنام نومة طويلة تقتل بها شقاءها ، وأن تظل نوافذ جاراتها ذوات الألسن السوداء مغلقة إلى الأبد ، وأن «تحوش» مبلغا من المال يمكنها من شراء قطعة أرض في الجبل المشمس بعيدا عن الحارة ، تبني عليها دارا ، «تجلس فيها صباحا تشرب القهوة وترى المدينة بساطا ممددا تحت قدميها . وتكون هي قد ارتفعت مع المرتفعين ، وستمد لهذه المدينة القاسية لسانها[2]» . ولكنها لا تستطيع أن تحقق هذه الأحلام المتواضعة في عالم يموج بالاغتراب والضياع في ظل القمع الصهيوني ، حيث يخفق الحلم بنبضات الخوف والتشاؤم ، والشعور بضعف الحرمة التي تهطل دموعها في الأزمات : «الحرمة حرمة . حسرتي عليك يا سعدية ، ولله لو ركبت لوجهك شوارب يقف عليها الصقر ما بقيت إلا حرمة[3]» .

ومع وعيها بهزيمتها كحرمة تجد حالها أكثر سوءا عندما تخرج إلى «تل أبيب» برفقة شحادة ، فتتوقع أن تكون فضيحتها جلاجل لو عرف الناس في «نابلس» أنها جلست في مقهى ، بين العمال ، وستشاع عنها قصص : «تسكر وتخمر وتعرص[4]» . وفوق همّ تخيلها هذا تعاني هم شحادة الذي يثيرها عندما يعاملها كحرمة ، فتقول له : «أنا مش حرمة ، أنا مثلي مثلك ، أنت صاحب مصلحة وأنا صاحب مصلحـــــة[5]» . ويتجسد الموقف الأصعب في حياتها من خلال تعاملها مع خضرة المومس المتهتكة ، فتشعر أن عليها أن تقف بجانب «خضرة» ، فتدعوها إلى أن تحافظ

---

(1) نفسه ، ص34 .

(2) نفسه ، ص 34 .

(3) نفسه ، ص76 .

(4) نفسه ، ص69 .

(5) نفسه ، ص 73 .

على نفسها من الرجال، لأنها ولية مثلها: «هؤلاء الرجال لا يهمهم شيء، وكل همهم التسلية وخضرة مادة ممتازة لمنحهم ما يريدون. وهي كولية تشعر مع بقية الولايا من بنات الخلق[1]». لكنها لم تتمكن من التأثير على خضرة، لأنها تجد نفسها في النهاية ضحية ساذجة ضائعة بين «تل أبيب» المخيفة وخضرة القوية، وغرفة صغيرة في مخفر الشرطة، لا تفرق بين الحقيقة والحلم المفزع، فتعاني الضياع والسلبية، يضربها الجنود، ولا تدافع عن نفسها كما تفعل «خضرة»، إنها لا تملك غير الولولة، وترديد «منشان الله»، ثم تسلّم أمرها لخضرة التي تقودها إلى بر الأمان بعد مغامرات عديدة، تمثل فيها سعدية دور الضحية العاجزة، وتمثل خضرة/ «المومس» دور الضحية الناقمة على كل الناس يهودا وعربا، إلى حد الكفر بقيم الحياة كلها، بما فيها سعدية التي تصفها بـ «حمارة برخصة».

وعلى الرغم من كون سعدية عاشت حياة الفقر قبل زواجها، فلبست في الأعياد فساتين بنات الأكابر التي كانت أمها تغسلها، وتجرعت دونية أبيها «بائع الطمرية»، واستمر فقرها حتى بعد زواجها، ومع ذلك فإنها تستمر ساذجة في بلورة رأيها تجاه الحياة، سلبية لا تثور ضد مستغليها من اليهود، أو العرب، بل تعد ما حدث لها في «تل أبيب» من سجن وضرب بسبب خضرة المومس، وربما تعدها أيضا مسئولة عن خوف أولادها وفضيحتها، وعن منع التجول؛ مما يدلل على قصور منظورها الذي يحيلها إلى «حرمة» ساذجة في آرائها وأفكارها، غير قادرة على أن تشير إلى الواقع الذي يضطهدها كما يضطهد «خضرة». ومثاليتها هذه تكمن في تكرارها لمقولة: «أنا جوزي كان سيد الرجال. مات وخلف لي كوم أولاد. وربيتهم من شرفي وعرق جبيني[2]». وهذه التضحية الكبيرة تبقيها غير قوية بما يكفي للانتصار على الواقع الظالم، فيستمر وضعها مثل وضع الحريم كلهن، باستثناء تجربة العمل التي جعلت الحارة تلفظها وتطعنها في شرفها، وكأنها «كلبة نجسة» يجرحونها، ويكشفون سترها، لتصبح غريبة عنهم، في صورة «سعدية الدايرة، طق شرش حياها، وما عادت تخجل حتى من أولادها. يا عيب الشوم![3]». وبالتالي فإن

(1) نفسه، ص ص 71-72.

(2) نفسه، ص97.

(3) نفسه، ص118.

أهل الحارة ، كما تقول : «نسيوا اليهود وتذكروني . يضربوا الجندي بحجر ويرموني بعشرة[1]» .

ولما تحقق سعدية ، حلمها بشراء الأرض على التلال في الضواحي ، فيقترب موعد تحررها من الحارة السوداء ، ينهار حلمها في لحظات عندما تستولي سلطات الاحتلال على الأرض ، فتتناثر حياتها كمرآة كسرت بعنف ، فاقدة الوعي ، مدركة لضياعها الكبير الذي قد يوصلها إلى الجنون عندما تفكر بالعودة إلى الحارة : «أرجع للحارة إيد من ورا وإيد من قدام؟ فضحوني وهتكوا عرضي وهدوا حيلي ، وأطلع من المولد بلا دين ولا دنيا؟[2]» . ثم تخرج من جنونها وانهيارها وسلبيتها المختزلة في «منشان الله» والولولة ، فتصب نقمتها على جنود الاحتلال ، فلا تعود تخاف من تورط ابنها في المقاومة ، ولا تبقى مولولة على «تحويشة» عمرها التي ضاعت باستلاب أرضها ، بل تمارس المقاومة ، فتضرب الجندي بين رجليه كما أوصتها خضرة ، وتدوس على المختار وتصفه بأنه «الولية» و«الحرمة» عندما يحاول أن يمنعها والأخريات من مهاجمة الجنود ، بل تحث ابنها على إطلاق الحجارة من «مقليعته» ، لتنتهي الرواية بلغة سعدية المتجاوزة للمختار الرجل السلبي رمز الذكورة التقليدية ، محرضة للذكورة الإيجابية المتمثلة بابنها : «صاحت : عليهم يا رشاد ، عليهم يا ولدي ، عليهم يا حبيبي يا زهدي![3]» ، وكأن رشادا أصبح المجدد لدماء أبيه زهدي ، لتستمر المقاومة جيلا بعد جيل ، مؤكدة على حتمية الصراع مهما حاول الفلسطيني أن ينشغل عن وطنه وأرضه بأحلامه الذاتية المتواضعة . ومن هذه الناحية استفادت سعدية من خضرة التي علمتها أن تحارب بكل قوتها ، كما علمت سعدية بدورها رفيف أن المعركة الحقيقية هي المقاومة لا التنظير ، وكأن شخصية سعدية تمثل «تولد الوعي من مسار الحركة والتجربة ، وتحول الوعي إلى فعل مباشر ساخن .[4]» . وبذلك تمثل رمزا حميما للتجربة الفلسطينية النسوية الاجتماعية الفعلية في الصبر ومقاومة الاحتلال ، مقابل برودة التنظير الذي يتدفق من أفواه المثقفين المتشدقين ، بما فيهم

---

(1) نفسه ، ص 231 -232 .

(2) نفسه ، ص 269 ، 273-274 .

(3) نفسه ، ص 279 .

(4) عفيف فراج : الحرية في أدب المرأة ، ص304 .

عادل ورفيف ، وهذا ما يفسر تعاطف الكاتبة مع سعدية ، إلى حد جعلها بطلة شعبية خالية من العيوب .

***

تمثل شخصية خضرة «المومس» نموذج القهر النسوي[1] منذ طفولتها إلى زمن السرد ، وهي إن ظهرت في البداية عارية من أية قيم وأخلاقيات إيجابية ، تتفجر بعبارات الوقاحة والتهتك ، كأنها امرأة بلا أدنى أخلاق ، لا تبالي بأي شيء في الوجود ، مما يشعر في الظاهر أنها امرأة خالية من تحفظات العرض والشرف ؛ فإنها بعد ذلك تغدو نموذجا للمومس الفاضلة المضطهدة ، فتبدو ضحية كبرى للقمع الاجتماعي الأسري .

بدأت حياتها ضحية لأبيها الذي رباها على الضرب والإهانة والخدمة في البيوت ، ثم باعها زوجة لرجل كبير السن متزوج ولديه أبناء كبار ، ليشتري بمهرها حنطورا ، فتلاقي من زوجها الإهانات والضرب ، ولا تمتلك إلا أن تدافع عن نفسها بضربه ، لكنه يستعين بأولاده «البغال» ، فتهرب من بيتها تاركة أطفالها . ثم تخدم في البيوت ، لتتلقى أيضا الإهانات والضرب ؛ فتصير حياتها كلها مرارة وضربا . إلا أن ضرب اليهود أهون من ضرب العرب ، كما تقول : «الأب يضرب ، والجوز يضرب ، واليهود تضرب ، ضرب في ضرب ، لا والله ضرب اليهود أحسن ، على الأقل الواحد بحس إنه محترم[2]» . ومن كثرة ما ضربت تعلمت أن تضرب لتدافع عن نفسها ؛ تقول لسعدية : «تسكتي أول مرة ، وثاني مرة ، وثالث مرة ، وبعدين تقولي يا معين . تشمري إيدك ، وتقضي أسنانك ، وتنزلي عض شمال ويمين[3]» .

تتزوج خضرة رجلا عاجزا عن العمل يعاني من النوبات القلبية ، فتنزل إلى السوق ، حيث تحترف البغاء لأجل أن تطعمه وتشتري له الدواء ، بعد أن أسمعها الكلمة الحلوة ، وتلطف في وجهها ، فوجدت في لغته ما يحيي مشاعرها الإنسانية :

(1) ربما جانب فخري صالح الصواب عندما وضع سعدية وخضرة في مرتبة واحدة «كنموذجين حقيقيين لتجربة الحياة الفلسطينية برمتها في الأرض المحتلة» فخري صالح : في الرواية الفلسطينية ، ص 102 . وهذه المجانبة تكمن في محدودية شخصيتي خضرة وريف في واقعنا .

(2) عباد الشمس ، ص821 .

(3) نفسه ، ص 86 .

«ينزل كلامه على قلبي مثل السكر . وأتمنى لو أسحب من دمي وأعطيه[1]» . وهذا الزوج المريض يختلف عن الآخرين الذين تراهم «كلهم أعرص من بعض[2]» .

يبدو أن عدم خوف «خضرة» على نفسها من خلال ظهورها بمظهر المغامرة غير المبالية ، هو نتيجة لعدم خوفها على عرضها الذي أصبح مستباحا ، فكانت جريئة ، ترسم للحياة معنى جديدا هو معنى الحياة «القحبية» التي لا يقدر عليها إلا الأقحاب ، لذلك تستبيح السرقة و«التعرصة» ، ما دامت الحياة من وجهة نظرها «قتل وبهدلة وسرقة ، وتعريص[3]» ، والمرأة -كما تراها- في هذه الحياة «ضرب ومذلة ومرار ، وخرة[4]» . ومع ذلك تدرك أن الصراع الحقيقي مع اليهود ، لأنهم أسوأ ما في الحياة بعد أن سرقوا الأرض وأرواح الناس : «الفقير المسخم مثلنا ينفضح على سرقة صغيرة ، والغني والقوي يسرق الدنيا وما فيها وما حد يحس فيه أو يفضحه[5]» . من هنا تختلف خضرة عن سعدية التي تحرم السرقة و«التعرصة» ، ومبررات خضرة في عدم التحريم أن غايتها الحفاظ على حياتها وحياة من تحب : «مين أحسن يموت الواحد من الجوع وإلا يسرق ويأكل؟ (. .) مين أحسن أعرص وإلا أخلي الرجال يموت؟[6]» . وفي هذا الموقف تتفجر إنسانية المومس الفاضلة التي تصر على عراك الحياة والاحتفاظ بالكلمة الحلوة في عالم يموج بالمرارة . ولا تكون الكلمة الحلوة إلا مع الرجل العاجزاوبالتالي بدت أعماقها فاضلة ، تؤمن بمصيرها الإنساني ، وتدعو لأولادها بالتوفيق والرضا ، كما تدعو للفدائيين بالنصر ، فتردد أمامهم : «روحي فداكم ، وأبوس تراب رجليكم[7]» . وفي المقابل هي قوية لا تتنازل عن حقها ، فتضرب من يضربها ، حتى أصبح لها طريقة خاصة في ضرب الرجال ، تصفها لسعدية بقولها : «اضربي الرجال بين رجليه تلاقيه يرتمي مثل الشوال ، واللي يكون

---

(1) نفسه ، ص 91 .

(2) نفسه ، ص83 .

(3) نفسه ، ص 92 .

(4) نفسه ، ص 82 .

(5) نفسه ، ص 90 .

(6) نفسه ، ص 89 .

(7) نفسه ، ص 98 .

عامل حاله جمل ، يكش ويصير مثل البزاقة المرشوشة ملح[1]» . وتثور في وجوه النسوة في حمام البلد عندما يتهمنها بالجاسوسية ، فتشتم البلد وأهلها : «نابلس يا قليلة الخير ، يا قليلة الأصل ، يا نصابة ، يا كذابة ، يا قليلة الدين[2]» .

وعموما ، نجد لغة خضرة في الرواية هي اللغة القادرة على أن تغوص في أعماق تعرية سلبيات البناء الاجتماعي الذي يحتاج إلى هذا الصوت البذيء ؛ لأن آراءها صادقة ، تكشف زيف الواقع وصراعاته الطبقية ، وهذا ما أرادت سحر خليفة بثه من خلال هذه الشخصية التي لم تعط حقها من البناء والتطور[3] ، حيث تغيب عن السرد ، لتبقى علامة خاصة داخل سعدية التي تصفها بقولها : «تبيع حالها وحيلتها ، عشان لقمة ونقطة دوا[4]» .

***

شعرت نوار أنها بدأت تذبل بسبب مواصلة حبها سبع سنوات لصالح ، خائفة من الزمن الذي مثل لها الانتظار الميئوس منه ، انتظار الحبيب كي يخرج من سجنه بعد عشرات السنين . لذلك بدأت تشك في إمكانية صبرها ، رغم أنها في الخامسة والعشرين من عمرها . إلا أن ذعرها تجسد في الخوف من هجوم الزمن عليها ، وخاصة بعد أن حدثتها سعدية عن معاناة المرأة بدون رجل يسندها في زمن يساوي بين الميت والمسجون : «يعني اللي يموت نموت معه؟واللي ينحبس ننحبس معه[5]» . وفي ضوء هذا تفقد روح الانتظار والصبر ، ولم يعد بكاؤها أو حزنها ينقذها مما هي فيه ، فيعطيها أملا بإمكانية تحقيق حلم اللقاء ، لذلك تعلن أنها لم تعد قادرة على الاحتمال ، وأنها ملت الانتظار ، وفقدت القدرة على المكابرة : «ما عدت فتاة حالمة كالسابق . أنا بحاجة إليه هنا ، أراه أمامي ، ألمسه بيدي ، أحس بدفئه يملأ الشوارع بعد أن كلح البريق . سبعة أعوام سبقتها أخرى وتتبعها أخر ، وما جدوى الانتظار؟[6]» . وعلى

(1) نفسه ، ص 87 .

(2) نفسه ، ص 171 .

(3) جمال بنورة : دراسات أدبية ، ص 80-81 .

(4) عباد الشمس ، ص 273-274 .

(5) نفسه ، ص 29 .

(6) نفسه ، ص 39 .

هذا النحو تحولت نوار إلى شخصية سلبية ، لم تطور نفسها لتكون أكثر من حرمة . تفكر - قبل أن تصل إلى زمن العنوسة -أن ترتمي بين ذراعي رجل قريب منها ، يحقق لها الاستقرار والأمان في بيت تقليدي . فهي بعد أن تحدّت البيئة فأعلنت حبها لصالح في «الصبار» أمست في «عباد الشمس» سلبية مترددة ، بما يدلل على أن «العواطف ليست ضمانا[1]» لبناء موقف أصيل في حياة المرأة الجديدة ، وعلى هذا الأساس غابت نوار عن بنية السرد ، ولم يعد لها وجود إلا في لقطة انهزامها هذه ، والتي قررت فيها أن تجد رجلا بديلا عن صالح موجودا خارج السجن!! فهي عندما وضعت في «قلب التجربة الحقة[2]» ، اكتشفت نفسيتها بانهيار عواطفها .

ولعل إهمال هذه الشخصية في الرواية ، كما أهملت خضرة من قبل ، يعود إلى كونهما نموذجين هامشيين ، تمنى البعض لو أعطيا مساحة أكبر[3] ، ترقى بهما إلى مستوى نموذجي سعدية ورفيف اللتين شغلتا الرواية من بدايتها إلى نهايتها .

***

إن الرؤى المحورية التي هدفت هذه الرواية إلى إنتاجها على مستوى علاقة المرأة بالآخر ، هي رؤى جوهرية تكشف عن ضياع المرأة في عالم الضياع الفلسطيني ، بمعنى أن الضياع الذي يعيشه الفلسطيني (الذكر والأنثى) في مواجهة الاحتلال ، كرس في الوقت نفسه ضياعا آخر للمرأة نتيجة صراعها مع الرجل والمرأة المشابهة له في العلاقات الاجتماعية داخل البيئة الاجتماعية الفلسطينية الحاملة للتناقضات والسلبيات المختلفة .

جاءت قضية المرأة وعلاقاتها الاجتماعية والوطنية والمعيشية تركيبة رئيسة في الرواية التي عمقت رؤية التناقضات الداخلية في المجتمع الفلسطيني المنتمي إلى المجتمع العربي ، وأيضا إلى مجتمعات العالم الثالث النامية ، الأمر الذي جعل استغلال المرأة واضطهادها حالة مركبة التشوه . فمعركة الحارة وجّهت إلى سعدية التي عاركت الحياة بشرف ، وذلك عندما ألغت الحارة الشرف ، وأحلت مكانه الطعن وهتك العرض بسبب غياب الرجل الحامي للمرأة المنتمية إلى الفقر .

---

(1) نفسه ، ص 115 .

(2) أحمد الحميدي : المرأة في كتاباتها ، ص 40 .

(3) انظر جمال بنورة : دراسات أدبية ، ص 77-83 .

وتعد معركة رفيف مع الرجال معركة ثقافية مشروعة ؛ لأنها تقصدت البحث عن الحرية والاستقلال والعيش بأمن مع رجل يحبها ويتزوجها ولا يشتهيها ويدمر سمعتها وشرفها ، لكن المثقف المعتنق لأفكار يسارية شعارية غير واقعية ، تعامل معها من منطلق تغييبها ، وتغييب فاعليتها ، مع أنها نصف المجتمع ، بحجج أولوية الصراع مع العدو ، وضرورة التحاور مع اليهود اليساريين ، أو ضرورة حل إشكاليات وطنية على حساب تهميش المرأة المضطهدة في الواقع وفي الثقافة . وهنا تكمن أزمة التناقضات الثقافية التي تفضي إلى الشعارات ، بوصفها مأساة الثقافة الذكورية التي لا تنتج مجتمعا واعيا يعطي المرأة الثقة بذاتها .

ولعل «خضرة» ، ونساء الحمام ، والقرية ، والحارة هن الأخريات نسق يكشف عن تخلف البيئة الاجتماعية النسوية ، وعن ضياع نصف المجتمع في «القال والقيل» ، وهدر القيم الحضارية بسبب الجهل وتلاشي الوعي ، حيث العجز عن التطبيع الإيجابي في العلاقات الاجتماعية والثقافية ، لتهيمن صور الرجال الذين يريدون المرأة جسدا مثيرا أو «حرمة» تقليدية منتجة للأطفال ، وتطبخ ، وتكنس ، وتتجمل ، وتحبل ، وتستسلم حين تهان . . وإن تحررت بطريقة ما لتعمل ، أو لتتثقف ، فإنها ناشز ، عديمة القيم والأخلاق ، ولحمها سهل في أفواههم!!

وإن انتهت الرواية بمعركة أو بانتفاضة بين الناس وجيش الاحتلال ، وهي النهاية التي عودتنا عليها سحر خليفة في رواياتها ، فإن الحياة التي تعودها الناس اجتماعيا وثقافيا هي حياة مأساوية تفضحها الرواية في جل لغتها التي عنت تحددية مآسي شرائح المرأة : سعدية ، وخضرة ، ورفيف . . في مضاعفات الضياع والقهر . ففي الوقت الذي نجد الرجل في صور : «أبو الشباب» و«أبو العز» و«عباد الشمس» و«سيد الحارة» و«مولانا» ، نجد المرأة : «حرمة» ، «ولية» ، و«أم الفضايح» ، و«عاملة العمال» ، و«القطة» ، و«المجنونة» ، و«الدايرة» و«المسخمة» . . .

ولو اتفقنا على أن المرأة لاقت تعاطفا من بعض المثقفين ، مثل تعاطف «أبو العز» وعادل مع رفيف وسعدية ، فإن هذا التعاطف لم يترجم إلى علاقة عملية تتبنى الدفاع عن حقوق المرأة بشكل جاد وفاعل ، لذلك سادت السخرية الذكورية بالنساء في المجلة رمز الثقافة الواعية ، وفي الحارة رمز الثقافة الدارجة ، وفي الثورة رمز الإنسانية!

إن الأسئلة المهمة التي علينا أن نطرحها هي : هل تصرفت المرأة في الرواية

بطريقة خاطئة؟ بمعنى هل كانت تصرفاتها ضد ذاتها ، أم مع ذاتها؟وهل أخطأت سعدية عندما فكرت بنفسها وأولادها للخروج من أزمتها في الحارة؟وهل أخطأت خضرة عندما اختارت طريق البغي مرغمة؟ وهل أخطأت نوار عندما اختارت استكانة المرأة وسلبيتها؟وهل أخطأت رفيف لما أفشلت علاقتها بعادل الذي يشتهيها ، وجعلته يلتصق بأخرى تحقق له شهوته؟

لكل واحدة من هؤلاء همها الخاص بها ، وهو الهم الذي جعل حياة المرأة جحيما ، وجعل علاقتها بالآخر ، وخاصة بالرجل والمرأة الدائرة في فلكه ، علاقة متوترة بائسة . فعلاقة سعدية بالحارة ، والرجال ، والنساء ، واليهود علاقة مسكونة بالخوف ، بسبب أنها أرملة . في حين اختلفت رفيف الثائرة عنها نتيجة علاقتها بالثقافة التي حررتها من قيود الزواج التقليدي الذي يكرس عادة المعاناة المضاعفة التي تعيشها المرأة في علاقاتها الاجتماعية والثقافية والتربوية والوطنية والاقتصادية والجنسية بوصفها ضحية للقمع الذكوري . . وهي معاناة سوداء في واقع أسود ، والبحث عن الحلول أمر ليس سهلا ، لأن الواقع ممتلئ بآليات الكبت والقمع والقهر ، وهي آليات تعقد المرأة وتجعلها مغتربة إلى حد الجنون والانهيار ، ثم لا بد من التوازن والتعلق بالوعي ، فتعود المرأة مضطرة إلى سياق التضحية الوطنية أو الاجتماعية أو الثقافية ، لأن الهروب من الواقع بأية طريقة ليس حلا ولا يمكن أن يحل العقد النسوية ، بل ربما يعقدها ، أكثر فأكثر ، لهذا ترتبط «سعدية بالانتفاضة الشعبية الموجهة ضد الاحتلال الصهيوني ، بل تقود النسوة إلى المواجهة ، كما ترتبط «رفيف» بفاعلية التغطية الإعلامية والمشاركة الوجدانية والعملية في معركة المرأة ضد مضطهديها ، وهاتان هما الشخصيتان اللتان ولدتهما الكاتبة في دائرتي الاجتماعي ، والثقافي ، لتنتج لنا صورتين لامرأتين حفظتا جسديهما من الابتذال الجنسي غير الشرعي ، وسعتا في الوقت نفسه إلى إبعاد مصيريهما عن هامشية وضع «الحريم» السلبي .

***

قدمت سحر خليفة في «باب الساحة» المرأة في زمن الانتفاضة الفلسطينية ، حيث تنتمي الشخصيات النسوية إلى ثلاث هويات رئيسة تعاني من القمع الذكوري ، ليغدو وراء «عذاب كل أنثى يقف ذكر أو مجموعة من الذكور ، أو المجتمع

الذكوري كله[1]» :

الأولى : هوية المرأة «المومس» أو المرأة المنفتحة على الجنس غير الشرعي ، وتمثلها «سكينة» وابنتها «نزهة» ، والأخيرة تشكل أهم شخصية نسوية في الرواية ، إذ استطاعت من خلالها الكاتبة أن تقدم الصور السلبية لزمكانية الانتفاضة بطريقة مضادة للشعارات المثالية الصحفية الرائجة . ومن خلال هاتين الشخصيتين ، تتأكد إشكالية الصفح عن الرجل السلبي أو الرجل «المومس» إن جاز التعبير في البيئة الذكورية ، بحكم هيمنة التقاليد التي تدين المرأة ولا تدين الرجل ، بل تدين المرأة على الأشياء الصغيرة دون التأكد من ذلك أحيانا ، وتعفو عن الرجل وهو يرتكب إثم الأشياء الكبيرة المؤكدة عدا عن الأشياء الصغيرة ، ليبدو لنا عالم العلاقات الاجتماعية مشوها داخل البنيات التقليدية والثورية معا . وكأن إمكانية تغيير الناس بالثورة الوطنية غير متاحة في رؤى الرواية الثقافية ، أو هذا على الأقل ما تتصوره «سمر» أكثر الشخصيات النسوية ثقافة .

والثانية : هوية الحريم والولايا ، سواء أكن سلبيات أم إيجابيات ، مستكينات لأزواجهن أم متمردات ، فهن في نهاية المطاف القطاع الحريمي الذي يخدم الزوج جنسيا ، والأسرة اجتماعيا ، وعلى المرأة هنا أن تؤمن بـ «السترة» ، وتبتعد عن «العيب» . . وفي هذا الجانب تظهر شخصية الست زكية «قابلة الحارة» مختلفة إلى حد ما عن القطاع الحريمي ، لأنها أمست سيدة نفسها منذ أن تركها زوجها قبل عشرين عاما مع ست بنات . كما تختلف عن النساء ؛ لكونها لا تدخل في لغة «القال والقيل» النسوية ، فهي قابلة الحارة التي يتوجب عليها أن تكون قصيرة اللسان ، لكونها تدخل كل البيوت ، وتحافظ على أسرارها ، ولا تريد أن تفقد مصدر رزقها ، وإن كانت معذبة كالنساء ؛ «تتمنى أن تقوم بما يقمن به ، تفتح فمها ولا تغلقه على الإطلاق ، تفضفض وتصيح وتتنفس ، وتلعن زوجها ، وتلعن حظها[2]» . وتعد «أم عزام» زوجة السيد وجيه النموذج المستلب إلى درجة الهيمنة عليها وإذلالها ؛ فهي المثال للمعاناة الحريمية التي تجبر على المكوث في بيتها ، سترها ومصيرها الذي يجب أن تدفن فيه تحت رحمة زوج يستغلها ويضربها .

(1) فيصل دراج : «دلالات العلاقة الروائية» ، ص 240 .

(2) سحر خليفة : باب الساحة ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1990 ، ص26 .

والثالثة : هوية المرأة المثقفة ، المتعلمة خريجة الجامعة ؛ «سمر» و«سحاب» ، وهذه الهوية هامشية التأثير ، غير قادرة على إنتاج الواقع الأفضل ، بل تتعرض المرأة هنا إلى عقاب أشد مما تلاقيه المرأة الحرمة ، إذ إضافة إلى أنها قد تضرب مثل الحرمة ، فإنها أيضا تجد نفسها مثارا للسخرية والاضطهاد والعزلة بسبب ثقافتها .

***

ترى الست زكية أن هموم المرأة تضاعفت في الانتفاضة : «همومها القديمة بقيت على حالها ، وهمومها الجديدة ما بتنعد[1]» . وهذه القابلة «أم الشباب» تعترف أن همها زاد وقلبها انحرق ورأت «شوفات ما حلمت فيها ولا بالحلم[2]» . فمثلت لها الانتفاضة «أيام نحس ، ويا دوب الواحد يساعد حاله[3]» . ولم يعد الناس ، من وجهة نظرها ، يتيقنون من عمالة «عميل» ، أو من شرفية «شريف» في زمن أصبح فيه «أخوة من نفس الأم ونفس البطن ، واحد طلع ملثم ، والثاني طلع عميل[4]» . ورغم أن هذه السيدة الحكيمة بدت منزهة لدى الجميع عن أية شبهات ، إلا أنها لم تنزه نفسها ، فتتهرب من الدخول إلى دار «سكينة» المشبوهة أو التحدث مع ابنتها نزهة أمام الناس . علما بأنه بودها لو تحتضن بكاء نزهة وصرخاتها التي توجع أكثر من صرخات المطالق(الوالدات) والأرامل ، وأمهات الشهداء .

تقدم الرواية مجموعة من الصراعات الداخلية بين المرأة والرجل داخل المجتمع الفلسطيني على أرضية تفعيل الصراع الخارجي بين هذا المجتمع بقطبية الرجل والمرأة وبين جيش الاحتلال ، ففي الوقت الذي نجد فيه ضربات الجيش موجعة للناس ، نجد المرأة تعاني من اضطهاد المجتمع لها ، كما هو حال اضطهاد سكينة ونزهة في الحارة ، واضطهاد الست زكية من زوجها وأخيها ، واضطهاد سمر من أخيها ، واضطهاد أم عزام من زوجها ، لتصبح حياة المرأة مشبعة بالألم والاضطهاد ، وكأن المعركة الحقيقية التي تواجهها المرأة هي معركة وجودها الاجتماعي الذي يستلب إنسانيتها وكيانها البشري ، ليس في الوضع الاجتماعي العادي ، وإنما أيضا في الوضع الاجتماعي

---

(1) نفسه ، ص 20 .

(2) نفسه ، ص 22 .

(3) نفسه ، ص30 .

(4) نفسه ، ص42 .

الثوري الذي يفترض أن يكون أكثر تفهما في تعامله مع قضايا المرأة ، لكنه على العكس يصبح أكثر مأساوية في تطبيق الأعراف التقليدية على النساء .

***

أقامت سكينة في حارة «باب الساحة» ، قبل الانتفاضة بزمن ، زوجة في العشرينيات من عمرها لرجل في آخر الخمسينيات ، «اشتراها» بماله من أسرة فقيرة بعد عودته من الخليج . فكان التقابل بينها وبين زوجها شاسعا : «الرجل كبير والمرأة صغيرة ، وهو مريض وهي قوية ، وحلوة[1]» ، لذلك لفتت الأنظار بعد أن توفي زوجها ، فأمست حالها مثل حال سعدية في «عباد الشمس» ، كدحت في البداية على آلة الخياطة ، ثم تورطت بعد ذلك بعلاقات جنسية ، مع يهود وعرب ، ليصبح بيتها «الدار المشبوهة ، والعري ، والمخدرات ، وأعمال التجسس[2]» .

وقد ساهمت الحريم في فضح تصرفات سكينة ، والتسبب بقتلها ، «عميلة وبطرونة ، وفاتحة دارها ياخور لليهود[3]» ، كما حرشن الرجال ضد ابنتها «نزهة» ، فوصفنها بـ «ذنب الكلب أعوج ولو حطوه ببيت قالب» و«طب الجرة ع تمها تطلع البنت لأمها .» و«معقول بنت صغيرة وحلوة ومتعودة على قلة الحيا تنضب»[4] . فهذه التصرفات النسوية هي جزء من الاضطهاد الذي تعانيه المرأة ، ولا يعانيه الرجل في سياق مقولة المرأة : «هم رجال ولا حرج عليهم[5]» .

***

إن قتل سكينة المومس يجعل المرأة الذبيحة صورة مكثفة للتناقضات التي تحكم وعي الانتفاضة ، إذ التمرد على العدو لا يضمن تمردا على الوعي التقليدي[6] . أما «نزهة» فتعد بطلة الرواية ، لأنها شخصية «بالغة التعقيد والتوتر والغنى ، تضيء في قاع مجتمع الرواية ذلك الركن الأكثر التباسا ، والأحلك ظلمة ، والأكبر

---

(1) نفسه ، ص 37 .

(2) نفسه ، ص 68 .

(3) نفسه ، ص 27 .

(4) نفسه ، ص 28– 29 .

(5) نفسه ، ص 159–160 .

(6) فيصل دراج : دلالات العلاقة الروائية ، ص244 .

تناقضـــا[1]» ، تعري من خلالها الكاتبة الواقع الذي اضطهدها ، على نحو نسي فيه الناس أخطاءهم وفواحـشـهم ، ولم يروا إلا فواحش دار سكينة ، فكان العهر بكل أشكاله هو خلفية كتابة هذه الرواية على أساس سوء استخدام الإمكانات في الرؤى والتخطيط[2] .

وقد بدأ سقوط «نزهة» الفعلي بعد أن أجبرت على الخروج من المدرسة وهي في الخامسة عشرة من عمرها لتباع زوجة لرجل تجاوز الأربعين ، حيث مكثت معه عامين بلا حب ، ثم هربت مع حلاق شاب ، فمكثت معه شهرين استغلها جنسيا ، وتخلى عنها ، لتعود إلى أمها . ثم تنشأ علاقة حب/ جنس بينها وبين السياسي «عاصم المربوط» الذي دفعها إلى علاقات جنسية مع عرب ويهود لشراء أسلحة ، فعهرها ، فتدين من خلاله الانتفاضة التي قتلت أمها وفرقت بين الناس على أيدي «شوية الولاد الهربانين من المدارس ودايرين في الشوارع يتخمعوا بالبلطات والسكاكين[3]» ، وعدوها «سافلة» و«ساقطة» و«عميلة بنت عميلة» ، حتى صارت «أكثر من هالقرد ما سخط الله[4]» . وفي المقابل تجد عاصم المربوط المشابه لها في كل الظروف «ماشي عرضين وطول[5]» بين الناس في الحارة . فكان سؤالها يدين سياسة الانتفاضة : «لماذا ضربوها ولم يضربوه؟ وقتلوا أمها ولم يقتلوه[6]» . وهنا ، أيضا ، تضعنا سحر خليفة في مواجهة مع البيئة الذكورية الظالمة في تفريقها بين المرأة والرجل في المحاكمة الخلقية!! حيث تركز نزهة على كشف أوراق رجال الحارة الذين تورطوا بعلاقات جنسية معها ومع أمها ، ليبدو الأمر وكأنه «ما حد أحسن من حد[7]» ، بل لأنها امرأة غير محمية انكشفت علاقاتها ، وانطمرت علاقات وجهاء البلد الذين تمرغوا كلهم في دار «التعريص» ، لكنهم : «بحملوا العملة وبقولوا اليهود ، ولما يتخبوا بقولوا اليهود ، ولما

(1) نبيل سليمان : فتنة النقد والسرد ، ص 201 .

(2) فيصل دراج وآخرون : أفق التحولات في الرواية العربية (شهادة سحر خليفة) ، ص176 .

(3) باب الساحة ، ص73 .

(4) نفسه ، ص 74 .

(5) نفسه ، ص74 .

(6) نفسه ، ص 149 .

(7) نفسه ، ص76 .

يستحوا من حالهم بقولوا اليهود[1]» .

هكذا نجد في لغة نزهة ما يفضي إلى تجسيد المعاناة الفعلية في حياة المرأة المعراة من حماية الرجل ، لتصبح أسرتها في عاصفة هوجاء ، فأمها تتحول إلى مومس ، وهي تتزوج رجلا «داية ما ناقصه غير الذنب[2]» . وأختها «صبحية» تتزوج على «ضرة» ، وأختها «آمنة» تتزوج حيوانا «معبدها دين العجل» ، وأية واحدة عندها «عر ولاد كاسرين رقبتها ولاعنين أبو فاطسها[3]» . عملت نزهة في «استوديو زيزي» المكان الذي تخصص في التجسس والقذارة ؛ «بنات وتصوير وتعرية وتعهير[4]» ، فجعلتها الظروف القاسية التي مرت بها مومسا لم تتورط في أية أعمال للتجسس ، بل خدمت الثورة عن طريق عاصم المربوط ، وإن بدت هي بالتالي من «جوه و من برة سخام» في نظر أهل الحارة ، فإن أهل الحارة كلهم بلا استثناء من «برة رخام ومن جوه سخام» ، معترفة بأنها لم تحب فلسطين ، وإنما لعبت بالسياسة ، لأنها أحبت عاصم المربوط ؛ «لما حبيته ابن هالعرص انعمى ضوي ، صرت حايرة كيف أرضيه[5]» .

يتوجه حب نزهة بعد الانتفاضة إلى أخيها أحمد الذي يصغرها بعشر سنوات ، هجر البيت ، ومارس المشاركة في قتل أمه ، وترصد قتل أخته ، ربما من أجل رغبة نفسية داخلية جعلته يسعى ، بوصفه رجلا ، إلى أن يثبت للآخرين أنه غسل عاره بيده ، ونزهة لا تملك غير أن تحبه ، بل تعده ابنها ونور عينها ، وتبكي بحرقة وهي تتذكر هروبه منها . وهذا الحب هو الذي جعلها تمكث في الحارة التي وضعت دارهم «تحت المكبر والناضور[6]» ، لتنفصم العلاقة بين هذه الدار والآخر ، لكن اقتراب حسام (رمز الانتفاضة) ، والست زكية عمته (رمز حكمة الناس) ، وسمر (رمز الثقافة النسوية)من نزهة (رمز العار) ، يحقق الإدانة الفعلية للواقع الذي يضطهد هذه المرأة ، متناسيا الظروف التي أجبرتها على أن تكون مومسا وضحية اجتماعية

---

(1) نفسه ، انظر ص 106-107 .

(2) نفسه ، ص 89 .

(3) نفسه ، ص90 .

(4) نفسه ، ص 96 .

(5) نفسه ، ص 104 .

(6) نفسه ، ص 121 .

سياسية ، حيث تكشف أعماق نزهة عن الإنسانية الفاضلة ، مقرة بضعفها الذي يمنعها عن ممارسة الانتحار . ولا تملك الست زكية غير أن تتشكك في مشروعية قتل سكينة ، متعاطفة إلى حد كبير مع وحدة نزهة واغترابها ، ساخرة من الواقع غير الحيادي : «سبحان الله كيف لم يخطر ببالها أن هذه البنت وحيدة ، وأنها في وحدتها تبكي وتخاف وتتألم؟ أليست من لحم ودم؟ ألأنها بنت سكينة ؟ ألأنها ابنة الدار المشؤومة؟ وحتى سكينة ، ماذا عملت؟[1]» .

وكما تعاطفت سمر بشقاقتها مع نزهة إلى حد المغامرة والدخول إلى بيتها باختيار ، يميل حسام الذي دخل البيت مجبرا إلى التعاطف تدريجيا مع نزهة ، بعد أن رأى إنسانيتها ، وحبها لأخيها ورغبتها في الخير ، وكأن إقامته عندها بسبب جرحه الملتهب جعلته يفهم الواقع في ضوء رؤية المومس التائبة ، فاكتشف الرؤية الإنسانية التي تنظر من خلالها نزهة إلى العالم من حولها ، على اعتبار أن رؤيتها رؤية امرأة تعاني من ألم الواقع ، لا امرأة متهتكة عميلة كما اعتقد هو وغيره بناء على ما تناقلته الألسنة السوداء في القال والقيل لتعميق غربة الدار في حارة «باب الساحة» المتآلفة بالعصبيات القبلية والأسرية ، مما يعني تردي الواقع الفلسطيني زمن الانتفاضة من هذه الناحية .

أدرك حسام أن نزهة كبرت على ماضيها ، وربما هو الذي كبر لا هي ، فتساءل عن سكينة والدار المشبوهة ، وسقوط المرأة والبيئة بمرارة : «من المسؤول عن البيئة؟ من المسؤول عن التعهير؟ سكينة الشقراء المغلوبة أم الحاج إسكندر والمربوط ؟ من منهم لم يدل بدلوه؟[2]» . ومن هذه البداية المتطورة في شخصية حسام تجاه نزهة ندرك إمكانية التطور في وعي الانتفاضة نفسه ، هذا الوعي الذي كان عليه أن يفهم منذ البداية ضرورة المحافظة على سكينة بدل أن يقتلها .

وتغدو نزهة قيمة إنسانية في تسويتها الحكيمة التي تجعل إنسانية الإنسان أهم من الوطن ، تقول لحسام : «لا تقول لي الوطن ولا التاريخ ، يعني مين الوطن غير أنت وأنا؟ إحنا يا هالناس؟[3]» . ومن هذا الوعي الإنساني ، والقدرة على إنتاج الحكمة

---

(1) نفسه ، ص138 .

(2) نفسه ، ص 171 .

(3) نفسه ، ص 173-174 .

من عقل مومس، تبدو نزهة مثقفة متطورة ناضجة، ونفهم منها أن المرأة- على الأقل من وجهة نظر الكاتبة - هي الأكثر حكمة في الحياة من الرجل، وذلك لأن الرجل عندما يفكر بالانتقام ينتقم من المرأة لأنها الأضعف، وهي عندما تحب لا تجد سواه: حبيبا، وأخا، وابنا. ففي الوقت الذي تعبر نزهة عن حبها لأخيها أحمد، وعاصم المربوط، وحسام الجريح، نجد أخاها أحمد يحمل سكينا؛ ليقتلها، فلا يختلف في هذا عن عاصم المربوط الذي قتلها نفسيا وانتهكها جسديا، وعن حسام الذي عذبها جسديا.

يقتل الجنود أحمد.. وبعد موته تصبح دار سكينة/ نزهة التي عرفت بـ «دار التعريص»، دارا وطنية لأنها غسلت بدم أحمد العار، فصارت تجمعا وطنيا: «الدار المشبوهة ما عادت تنأى عن الحي. انفتحت مصاريع الأبواب والشبابيك، وامتلأت الحاكورة بالفتيات عن آخرها[1]». وأمام هذا التحول في حياة هذه الأسرة من خلال موت أحمد، نشعر أن البيئة هي التي صنعت المصير السلبي للإنسان، كما صنعت مصيره الإيجابي، بل إن المتلقي يشعر إزاء هذا التحول أن قتل سكينة خطأ، كما أن محاولة قتل نزهة خطأ أكبر، إذ بإمكان سكينة أن تكون في خدمة الثورة مثلما ابتذلت اجتماعيا، فهي أسقطت عندما غابت عن المجتمع بنية الكفاح الشعبي، وهي بدأت تنزع عنها ثوب السقوط بعد بداية الانتفاضة كما أخبرت نزهة عن أمها. ونزهة نفسها تطورت في نهاية الرواية، فهي في ظل مأساتها الأسرية كرهت فلسطين ولعنتها لأنها التهمت أسرتها: «يلعن ترابك، وأرضك وسماك، ويلعن كل من قال أنا من فلسطين. أخذت الأم، وأخذت الأب وأخذت الأخ والأرض والعرض[2]». ومع ذلك نجدها تخرج من أزمتها، فتقود النسوة لمواجهة جنود الاحتلال، وتشعل المتفجرات، ليس من أجل فلسطين «الغولة» كما تقول، وإنما من أجل أخيها الذي غسل بدمه عار المجتمع كله، لتنتهي الرواية وقد تحولت نزهة إلى ثائرة بطريقتها الخاصة معيدة إلى الأذهان سياق طفولتها الثورية البريئة. ومن خلال ما سبق يتأكد لنا أن نزهة كما تقول لا ينطبق اسمها عليها في عالم الرجل، وإنما هي «رحلة شقا

---

(1) نفسه، ص 215.

(2) نفسه، ص211.

وضياع العمر[1]» . وإن انتمت في نهاية الرواية إلى الحارة تدافع عن وجودها بطريقة بطولية متفوقة على الرجال ، فإن أعماقها تدرك أنها لن تصير رمزا إيجابيا ، لأن الرمز اصطلاح اجتماعي محجوز للرجل .

***

أما «سمر» المعادلة للكاتبة في طرح الرؤى الفكرية والثقافية للأحداث ، فهي فتاة مثقفة مغامرة تبحث عن الحقيقة العلمية وراء قتل «سكينة» ، وصحة التهم المنسوبة إلى «نزهة» على اعتبار أن ثقافتها الحيادية الاجتماعية المتعلقة بخيوط البحث العلمي لا تقبل المجازفة بقبول القتل دون حقائق ثابتة ، إضافة إلى أنها تدرك تحيز وعي الرجال ضد النساء ، كما تدرك أن الانتفاضة عمقت الشك والضياع على طريقة : «لأننا لا نوجع الطرف الآخر بدأنا نوجع أنفسنا؟[2]» ، العبارة التي تصوغ جوهر الانتفاضة في رؤى الشخصيات الإيجابية .

ما بين الضعف الاجتماعي والقوة الذاتية تتحرك شخصية «سمر» المثقفة المؤمنة بأن مصيرها يرتبط بإيمانها بالحارة والبلد ونزهة ، فهي في الوقت الذي تتحمل فيه ضرب جنود الاحتلال ، بسبب مساعدة الشباب في المواجهة ، نجدها تظهر حياديتها في البحث عن حقيقة نزهة ، بل تخوض مغامرة العيش معها في بيتها للتعرف إلى حياتها عن قرب . وتدرك سمر أنها تعيش في عالم القمع المركب الثلاثي ؛ قمع الاحتلال ، والقمع الطبقي الاجتماعي لكونها ابنة فران ، والقمع الجنسي من أخوتها الذين لا يمدون أيديهم في البيت إلا للأكل ولعب الورق وضربها ، فتحس أنها أمست في أسرتها «حشرة في عش عنكبوت لا أكثر[3]» . وكثيرا ما تجد نفسها عاجزة عن المقاومة بين يدي أخيها «الصادق» الذي يلطمها بشراسة ، فيجعلها تحس «بالخجل العارم والانسحاق التام ، والتفاهة والذل وعدم القيمة[4]» . فتصير رغم عمرها الذي تجاوز ربع قرن «الدابة وهو السائس[5]» .

---

(1) نفسه ، ص 205 .

(2) نفسه ، ص 76 .

(3) نفسه ، ص 133 .

(4) نفسه ، ص 137 .

(5) نفسه ، ص 182 .

وتظهر سمر واعية ، أيضا ، وهي ترفض حب حسام لها ، بعد أن أحب رفيقتها سحاب ، لأنها لا تريد أن تكون قامعة لبنات جنسها المضطهدات من الرجال ومن النساء المتحالفات مع الرجال ، تقول له : «القمع مش رجل وبس ، وكمان نسوان باكلوا لحومهم وبرموا العضام لكلاب الشارع والساحات[1]» . لكنها بعد أن تقتنع بأن ما بينه وبين سحاب لم يكن حبا واقعيا ، تقبل حبه ، خاصة بعد أن يعترف بفضل نزهة في تغيير أفكاره المثالية عن المرأة والأرض والوطن ، فيردد كالمسعوق عبارتها : «يعني مين الوطن غير أنا وأنت ، إحنا يا هالناس![2]» ، وحينها يفهم أن المرأة مهما كانت هي إنسان بقلب وروح ، وليست رمزا لشيء كما كان يتصورها خلال علاقته بـ «سحاب» ، هاربا من المرأة في واقعه ، حيث عاش معها ، لا حلم بها ، أو تصورها في هالة مثالية شاعرية على اعتبار أنه ابن ثقافة ذكورية واهمة تتغنى بالمرأة الرمز وتضطهدها في الواقع جسدا أو «حرمة» لا أكثر ولا أقل ، كما يتصرف «صادق» مع جسد أخته ضربا ، أو مع جسد نزهة عاهرة ، أو وهو يتصارخ بعبارات جنسية لتأديب البنات اللواتي يخرجن في المظاهرة ضد الاحتلال .

أدرك حسام متأخرا أنه بحاجة إلى الارتباط بواقعه ، بحاجة إلى أن يتعاطف مع نزهة كإنسانة مظلومة لم تخطئ دون غيرها ، وبحاجة إلى أن يحب سمر إنسانة مثقفة لأنها واقعه الذي عاشه في «باب الساحة» ، فيقول لها : «أنا من بلدك ، أنا من أرضك ، أنا من الساحة التي جمعتنا بطفولتنا لما كنا نلعب بالمنشور ، ونكتب أسامينا على الحيطان ، ونقول : «عاشت الثورة يا أرض مصر[3]» . وهذا التحول يجيء في حياة حسام بعد تأثره بأفكار نزهة ، وبعد فشله في حبه لسحاب ، الفتاة المثقفة والفاعلة في جمعية المرأة ، حيث تكرر دوما مقولة : «لسنا بضاعة» ، بوصفها المقولة المضادة لوعي الذكورة الذي يتعامل مع المرأة بوصفها بضاعة . وتظهر شخصيتها من خلال حب «حسام» لها ، إذ ترفض لغته الإبداعية ، كما رفضت نزهة لغته النضالية ، لأنه يتعامل مع المرأة في سياق غير المرأة ، فتقول له عن قصائده : «يا ابني يا شاطر في الأولى أنا كنت الأم ، والآن ، أنا كنت الأرض ، وغدا ، طبعا ، أكون

(1) نفسه ، ص 191-192 .

(2) نفسه ، ص174 .

(3) نفسه ، ص189 .

الرمز ، أنا إنسانة ، آكل أشرب ، أحلم أخطئ ، أضيع أموج ، وأتعذب وأناجي الريح . أنا لست الرمز ، أنا المرأة[1]» . وأيضا ترفضه عاطفيا كما رفضت ذلك القائد السياسي في بيروت ، الذي ينظر إلى المرأة على أساس أنها «زوج جرابات[2]» .

وتبقى عبارة سحاب «أنا لست الأرض ، أنا المرأة . .[3]» قيمة ثقافية مغيرة للوعي الذكوري ، وهي تتشكل بطرق متعددة داخل حسام الذي عرف استحالة وصوله إلى سحاب ، لأنه يريدها أن تكون الرمز ، فيتحول عنها ليبني حبه الواقعي مع «سمر» ، معترفا لها بأنه كبر على مراهقاته مع سحاب ، وأنه اختارها بوصفها ابنة الأرض التي عاش معها في الحارة ، متخليا عن سحاب الرمز المثالي المقابل لنزهة العار ، ومن كلتيهما تعلم أن المرأة ليست رمزا للمثالية أو العار ، وإنما هي إنسان وبالتالي عليه أن يتحول إلى واقع إنساني في تعامله مع المرأة الإنسان .

***

يكشف ما قدمته سحر خليفة من خلال هذه الرواية ، بواسطة تعددية أصوات النساء ، عن عذاب المرأة الضحية التي تعمقت في زمن الانتفاضة ، أو زمن الثورة الشعبية «فكأن الرواية تقول : «إن مأساة الفلسطيني تقوم في وعيه التقليدي قبل أن تصدر عن تاريخ الاحتلال[4]» . فكل النساء يعانين ، ويجدن أنفسهن في أوضاع مأساوية ، لذلك تتعقد حياة المرأة في ظل قيود التخلف الاجتماعي ، مقابل حياة «الذكر الذي يسمح لنفسه بكل شيء ، ويحرم على الأنثى كل شيء[5]» .

إضافة إلى ذلك يتناقض الرجل وهو يرى المرأة في صور : المومس ، والعورة ، والدون ، والجسد ، وأيضا في صور : الرمز والأرض والوطن والإحساس . . وهما نمطان متناقضان في ثنائية العار والمقدس ، بمعنى أنه لا ينظر إليها على أساس أنها إنسان من حقها أن تقرر وتختار وتفكر بطريقة مختلفة عن طريقته . وبالتالي فإن الرجال-كما تصورهم الرواية – لا يختلفون فيما بينهم في نظرتهم إلى المرأة ، وإن تعددت مظاهرهم

---

(1) نفسه ، ص176 .

(2) نفسه ، ص 174 .

(3) نفسه ، ص197 .

(4) فيصل دراج : دلالات العلاقة الروائية ، ص 247 .

(5) نبيل سليمان : فتنة السرد والنقد ، ص204 .

الشكلية بين التقليدي (السيد وجيه) والسياسي القيادي (حبيب سحاب) والسياسي الانتهازي (عاصم المربوط) وشباب الانتفاضة (حسام ، وأحمد) . . فهم كلهم يضطهدون المرأة ، بما فيهم المثقف الفدائي : «يبيعك ويشتريك بخرطوشة ومقال صحفي[1]» .

تقف سمر المثقفة في موقع «الهبلة» أمام حكمة «نزهة» المجربة في الحياة ، والتي عاشت رحلة شقاء بكل معنى الكلمة . لكن سمر ذات تجربة نظرية تؤازر حقوق المرأة ، وتعاني في أسرتها ، وأحيانا كثيرة لا تفهم نفسها ، ونزهة ، والأرض ، والعالم كله الذي يلتبس عليها في زمكانية الانتفاضة الموجعة ، إنما تفهم شيئا واحدا وهو أن هذا العالم الفلسطيني المشوه الذي تعيش فيه هو عالمها الذي لا يوجد بديل عنه ، لأنه الدنيا التي لا هروب منها ، وأنه ليس بإمكان المثقف أن يكون مثل المسيح «لا عمره باس ، ولا عمره انباس[2]» .

هذا الإيمان الثقافي المتوازن بالواقع الذي تحدده «سمر» رغم معرفتها بتشوه هذا الواقع إلى حد التهتك ، هو الذي جعل كينونة الحياة في ظل الاحتلال بحاجة إلى امرأة تحاول أن تنتصر ثقافيا على أزماتها ، لا أن تنهزم فتصبح «حرمة أ و«مومسا» . فيمثل سياق الحرم – على وجه الخصوص– السياق غير الثقافي أو الحضاري ، كما هو حال نساء «القال والقيل» ، ومقولات الخنوع و«السترة» ، و«يا عيب الشوم» ، و«صابرة ومستورة» ، و«خدامة نظيفة بلا راتب» ، و«معقول يطلقها جوزها عآخر الزمن» ، و«ما إلك غير بيتك» ، و«الواحدة غير بيتها ما بوسعهاش . . بصير للواحدة كثير وقليل ، بس بتتحمل وبتصبر . . رجال الدار هو السترة والتاج عالراس[3]» . أما المرأة المختلفة فتتجاوز هذا السياق حاملة لأزمتها الذاتية في ظل تضاؤل إمكانية الحلول الشافية في إزالة التوتر أو الحرب بينها وبين الرجل . وما فعلته الكاتبة– في نهاية رواية «باب الساحة» – هو إيجاد فسحة من الهدنة بين الطرفين ، بسبب انشغالهم بالانتفاضة ؛ إذ تقود نزهة النساء ،ليصلن إلى نقطة تمركز الجيش التي عجز الشباب عن الوصول إليها ، الأمر الذي يحيل فعل الذكورة إلى «اندفاع بلا تخطيط ،

(1) باب الساحة ، ص203–204 .

(2) نفسه ، ص206 .

(3) نفسه ، ص 180 .

بلا تكتيك ، بلا رؤيا ، والنتيجة نخرج من» باب الساحة «ونحن نرى أن نزهة ، نزهة المنحرفة عن الواقع أكثر واقعية من كل شعارات المنتحرين ، لأنها تصل الساحة رغم الصخرة ، وجثث الأبطال[1]» ، تأكيدا على أن حجب المرأة عن الفاعلية الوطنية والاجتماعية كارثة وهزيمة ما بعدها هزيمة لأية أمة تفعل ذلك!! .

***

في الروايات الثلاث السابقة قدمت سحر خليفة رؤية جديدة عن المرأة وعلاقاتها داخل المجتمع الفلسطيني ، إذ جعلت بطلاتها يكافحن من خلال ثلاث جبهات على الأقل ؛ جبهة الصراع الوطني بين العربي الفلسطيني والقوى الصهيونية ، وجبهة الصراع الاجتماعي والثقافي بين تقابلات الرجل والمرأة الفلسطينيين ، وجبهة صراع المرأة مع المرأة .

وفي الجبهة الثانية تحديدا ، تجلت إشكاليات كثيرة في تصنيف نوعيات النساء بين المثقفة والحرمة والمومس . . وفي تصنيف نوعيات الصراع بين الرجل والمرأة في صراعات القيمي ، والجسدي ، والاقتصادي ، والثقافي ، والاجتماعي . . وفي تصنيف نوعيات الرجال بين المثقفين ، والوطنيين ، والسياسيين ، والتقليديين ، والانتهازيين ، والمتساقطين . . .

فنوعية النساء التي وجدت في هذه الروايات لا تخرج عن ثلاثة سياقات : سياق الفتاة المثقفة التي تعاني بحساسية شديدة من ظلم الواقع الذي يستعبدها ، فتسعى إلى التحرر منه ، باحثة عن استقرار اجتماعي ثقافي ، فتجد نفسها في نهاية المطاف في دائرة الضياع والاستمرار في المعاناة الثقافية الباحثة عن مصير مقبول أو مرضٍ ، وهذا ما لاحظناه في شخصيتي «رفيف» و«سمر» . وسياق المرأة غير المحمية التي فرضت عليها ظروف حياتها الخاصة أن تنخرط في العمل والعلاقات مع الرجال ، فاتهمت بشرفها ظلما وافتراء مثل «سعدية» أو انفتحت على علاقات جنسية غير مشروعة إلى حد أن تصبح مومسا مثل «نزهة» و«سكينة» و«خضرة» . وسياق النساء الحريم أو الولايا اللواتي يعشن واقعا يهيمن فيه الرجال على أفكارهن ، ويتعايشن مع الظروف القائمة بطريقة تظهر سلبيتهن ، أو إيمانهن بالواقع إلى حد التلاشي الذاتي ، أو محاولة تمردهن بشكل محدود للغاية ، وفي صورهن هذه تظهر

---

(1) فيصل دراج وآخرون : أفق التحولات في الرواية العربية (شهادة سحر خليفة) ، ص 176-177 .

مأساة المرأة الفعلية تحت سقف استغلال الرجال لهن واضطهادهن ، إضافة إلى تحول بعضهن إلى مستغلات وآكلات للحومهن فيما بينهن ، وخاصة لحوم النساء المثقفات ، وغير المحميات من الرجال ، وهذا ما وجدناه في ظهور سلبيات كثيرة لدى الأمهات والزوجات والأخوات .

والرجال أيضا تتعد صورهم في الروايات ، فتبدو الصور المبتذلة لدى شحادة ، وعصام المربوط . والصور التقليدية القمعية لدى «أبو عادل» و«أبو عزام» ، و«الصادق» . والصور الذكورية الشعبية الطيبة لدى «زهدي» ، و«أبو صابر» . وصور المثقفين أصحاب النظريات الرنانة والتناقضات الكثيرة أمثال «عادل الكرمي» و«سالم» . وأخيرا الصور شبه الإيجابية ؛ وهي صور الوطنيين من جيل الشباب الصاعد الذي يعمل بإخلاص ، أمثال باسل الكرمي ، وأسامة الكرمي ، وصالح ، وحسام ، وأحمد . وهؤلاء الذين احتفلت الكتابة السردية بصور إيجابية لهم ، فأهدتهم الكاتبة رواياتها وطنيين لا سياسيين ، وبصفتهم مخلصين للوطن ومناضلين بسطاء ، يحبون الحياة الرومانسية ، ويبحثون عن مصيرهم بين أدران سياسية واجتماعية وثقافية محبطة ، ولهذا جاء إهداء «الصبار» «إلى أبو العز وكل أبو عزه» ، وإهداء «عباد الشمس» إليك هل تسمعني؟ فمنك وعنك استجبت لوعدي وشرعت صدري بصدق وحب وإيمان ثورة» ، وإهداء باب الساحة «إليه قريبا كان ، بعيدا كان ، هو المشتاق للآفاق» . وهؤلاء الثلاثة ليسوا في نهاية المطاف إلا «أبو العز» و«الحبيب» و«حسام» ، وأي محب صادق في حبه لوطنه من هذا النوع الذكوري المجسد لابن المرأة أو حبيبها ، وغير المتورط كثيرا في اضطهاد نصف المجتمع ، لأنه البطل الذي يظهر دوما بعيدا مشغولا مطاردا ، ومتعاطفا مع المرأة . .

ولا تختلف النظرة الاجتماعية الذكورية في انتقاد هؤلاء الأبطال واضطهادهم كما تضطهد المرأة ، ليصبح هذا البطل الشاب من وجهة نظر أبيه التقليدي : «أخوته أصبحوا أصحاب جاه ومال ووجاهة ، وبقي هو صايع ضايع بلا نفع ولا قيمة[1]» ، و«هذا الولد أصبح قليل الحياء منذ دخوله السجن وخروجه منه[2]» ، و«أعوذ بالله ،

---

(1) الصبار ، ص9 .

(2) نفسه ، ص 167 .

لم يكن ينقصنا إلا هذا! ماذا يفعل هذا الولد؟[1]» ، وهو بالتالي «في الاتجاه المعاكس . فإذا قال له أبوه اعمل كذا يعمل عكس كذا على طول الخط[2]» . لذلك يجيء تعاطفهم مع المرأة حميما وإن كان من الناحية العملية محدودا ، كما لاحظنا في تعاطف «أبو العز» مع رفيف وسعدية ، وتعاطف حسام مع عمته زكية ونزهة . ونفهم من هذا التصور أن رؤية الكاتبة لعالم الرجال لم تكن رؤية سوداء ، فالنظرة إلى هذا الجيل الجديد في ضوء مقاومة الاحتلال والتعاطف مع المرأة هي فسحة الأمل في سطوع عالم ذكوري إيجابي نسبيا في حياة المرأة .

ثانيا : المرأة في مواجهة الرجل/سلطة المجتمع الذكورية .

قدمت سحر خليفة في الروايات الثلاث السابقة حركية امرأة محكومة في مواجهتها للسلطة الذكورية بظروف الاحتلال ، لذلك لم تنته الروايات بتحديد علامات حاسمة في المواجهة بين الذكورة والأنوثة ، بقدر لجوء المرأة في النهاية إلى تكريس مواجهتها للعدو الصهيوني ، حيث انتهت «الصبار» بمعركة مع الجنود ، وقادت سعدية في «عباد الشمس» النساء والأطفال إلى الانتفاضة الوطنية ، وكذلك قادت نزهة في «باب الساحة» النساء واقتحمت «نقطة» العدو بالمتفجرات . وكأن الثورة النسوية تحقق وجودها من خلال سرب مقاومة الاحتلال ، لتبقى المرأة رغم كل الظروف التي تعانيها في علاقتها بالرجل مشدودة إلى مصير المقاومة الوطنية الشعبية .

أما الروايات الثلاث الأخرى فهي لا تنتهي كالنهاية السابقة ، وإنما تنفتح فيها علاقات المرأة على المأساة والعذاب ، لكونها ضحية لا تجد حلا مرضيا لها في الواقع ، سوى أن تهرب ، أو تتعايش مع القهر والحرمان ، أو تقبل الضياع وانتظار الوأد!ففي الوقت الذي تجد عفاف في «مذكرات امرأة غير واقعية» تنتهي إلى الانهزام واليأس وانتظار الوأد ، تهرب «سامية» و«زينة» بطلتا «لم نعد جواري لكم» ، و«الميراث» إلى أميركا .

حركت سحر خليفة في «مذكرات امرأة غير واقعية» شخصية عفاف بعواطفها

---

(1) عباد الشمس ، ص 188 .

(2) باب الساحة ، ص 48 .

ومفاهيمها عبر المراحل الحياتية المختلفة منذ طفولتها حتى الثلاثينيات من عمرها ، وهي تعيش أوضاع المرأة المهزومة المسكونة بالخوف والإحباط والشعور بالعجز والدونية ، فتلعب تربية المرأة خلال الطفولة الدور الأساس في بناء حياتها كلها[1] .
وقد برزت مأساتها من خلال تفاعلها مع مصيرها المأساوي المتجذر في مشكلتها الرئيسة الكامنة في «عدم قدرتها على ممارسة دورها في مجتمع لا يتقبل شروط هذا الدور وكنهه[2]» ، فنجدها امرأة مغتربة تعاني الضياع والازدواجية ، مستلبة من الرجل الذي اختزلها في التبعية له منذ ولادتها ؛ فهي ابنة الأستاذ المفتش المحترم ، ثم زوجة التاجر الغني ، وكان عليها حتى تعيش هذا الانتساب أن تلغي إنسانيتها ، فتعتز بالانتماء إلى الذكورة ، وتسعد بها ، وتلتزم بالقرارات الداعية إلى الحشمة والرصانة وإلغاء الذات وابتلاع التساؤلات ، والتماهي في التلاشي والاغتراب ، وأن تكون جسدا وخادمة ، مما يعمق من أزمتها وإحساسها المفرط بذاتيتها المعذبة .

ولا تملك إلا أن تتمرد على السياق الحريمي المبتذل ، بوصفها امرأة مختلفة ، لتجد علاقاتها بالأشياء أكثر حميمية من علاقاتها بالبشر الذين وصفوها بـ «البنت الهوائية .. نقيض الاحترام» و«الخنثة : لا هي ذكر ولا هي أنثى» . واستلبت حريتها الكلية حينما وجدت نفسها زوجة لرجل أعلنت له في السر ، أنها لا تحبه ، واسترحمته أن يعتقها لوجه الله ، لكنه استغلها بأنانيته فعقّد عُقدها التي كشفت ضياعها اجتماعيا ونفسيا ، وترددتها بين التمرد والانصياع .

أحيانا تتنفس بطريقتها الخاصة ، غير مبالية باختناقات الآخرين من تصرفاتها ، فتجد نفسها الأقوى ؛ لأنها تمتلك «سمعتهم» . وهذه «السمعة» منبع القوة والضعف في العلاقة بهم هي التي جعلتها متمردة على الطريقة «الرومانسية السلبية المحبطة[3]» ، الناتجة عن وعي انتقامي لا وعي جذري ثقافي على اعتبار أن هذه

---

(1) فيصل دراج وآخرون : أفق التحولات في الرواية العربية (شهادة سحر خليفة) ، ص 174 .

(2) بثينة شعبان : الرواية النسائية العربية ، مجلة مواقف ، ص220 ، 228 . وانظر دراستها المفصلة عن هذه الرواية : سحر خليفة وامرأة غير واقعية ، مجلة الموقف الأدبي ، العددان 212 و213 ، كانون أول 1988-كانون الثاني 1989 ، ص 31-41 .

(3) فيحاء عبد الهادي : نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية ، ص 79 .

الرواية تحيل إلى سيرة الكاتبة نفسها في ظل المعاناة من الزواج[1] على وجه الخصوص، مما يجعل البطلة غير واقعية مسكونة بالعقد المركبة الناتجة عن اضطهاد الأنوثة، ليصير العالم «موطنا لعدم الأمان[2]» في حياتها.

ونتيجة لتعدد الأخطاء والقيود الذكورية التي أزمتها، تتصور نفسها أحيانا مجرمة أو مجنونة، تحاول أن تنتقم بطرق عديدة من الزواج، والطفولة، والمجتمع، والطبيعة، والخيال، والواقع.. إذ مشكلتها الكبرى أنها أرادت أن تكون إنسانة حرة مختلفة بوعيها الرافض للخنوع والاستسلام السائد في قطاع الحريم!!ولم تصل إلى ذلك؛ لأنها وجدت الأزمنة التي عاشتها تكرس، من خلال الحفاظ على السمعة، الاستلاب والعقد والاضطهاد والدونية، فكان الواقع الذكوري الذي عاشت فيه مبتذلا غير حضاري، لا يقدر أن يوفر للمرأة شروط الحياة الحقيقية المناقضة للتشيّؤ والتبعية.

أدركت في زمن الطفولة أن الفرق شاسع بين الأنثى/المصيبة والذكر/الملكوت في عجلة التشوه الاجتماعي، فتذيلت للذكر «حتى سئمت وأطلقت انفجارا[3]»، فرفضت الانصياع لمن يبول «كولونيا» من «زبيبة» تجلب الحظ، فتجعل صاحبها في سياق العادات والتقاليد فوق كل النساء المصائب، لتتجسد المرأة رمزيا في التفاحة التي تمزقها السكاكين، لأنها رمز «التجويفات» الجسدية الضعيفة!!فتصير ضحية، إلى حد أن تغدو سلعة تباع بأية طريقة لأي زوج يخطبها أو يشتهيها، بعيدا عن مشاعر الحب والوفاق؛ لأن الحب «فاجعة وفضيحة ومأساة يتحدثون عنها بشفاه مقلوبة ملوية مصرورة[4]». والمرأة المحبة «وقحة» و«رذيلة»، تستحق الضرب، والسجن، والموت.

لذلك تصاب عفاف بمرض الرعب من الحب بوصفها أنثى، فتلغي أنوثتها، بقمع ملامح جمالها، فترتب شعرها كالقرعاء، وتمشي بخطوات عسكرية متصبنة،

---

(1) انظر عن معاناة سحر خليفة من زواجها: فيصل دراج وآخرون: أفق التحولات في الرواية العربية (شهادة سحر خليفة) ص157-179، يوسف ضمرة: حوار مع سحر خليفة، ص179-180.

(2) سحر خليفة: مذكرات امرأة غير واقعية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1986، ص34.

(3) نفسه، ص9.

(4) نفسه، ص22.

وتفكر بأن تعيش راهبة ، لا تقترب من الرجل المسبب للوقاحة والقتل . ثم تجد نفسها مجبرة على الحب ذات مساء ، فتضع يدها بيد صبي ، لكنه يصدمها عندما تناديه «ولداه» ، فيرد عليها عابسا بأنه «رجل» ؛ على اعتبار أن الرجولة تعني الوجوه العابسة التي تعلم الأطفال أن يكونوا رجالا قساة .

ثم تحب رساما خجولا ، فتجد الحب معه شمعة مضيئة في حياتها ، ولا يلبث هذا الحب أن يتحول إلى جريمة ، فما أن يضبط والدها رسالة عاطفية معها ، حتى يدفعها عقابا إلى أحضان زوج بدون موافقتها ، لتعيش معاناة القهر جسدا ونفسا ، والحلم بالهروب من الرجال ، قائلة لهم : «أنا لا أنخطف ، أنا حرة ، مفهوم؟ أنا حـــرة[1]» . ردا على معاناة انخطافها واضطهادها بعد أن أرغمت لتكون زوجة تاجر «مجرم» لم تحبه ، ولم تتجاوز نظرته إليها نظرته إلى بضاعة رائجة ، كما كانت نظرة أهلها إليه على اعتبار أنه فرصة ثمينة ، فطوحوها إلى فراشه بحجة الخوف من «الوقاحة وبنت الناس المحترمين وحظ البنت وبخت البنت[2]» مما جسد ضياعها ، وجنونها !!

وإجمالا فإن أبرز معالم حياة هذه المرأة غير الواقعية قبل زواجها تتلخص في :

* التمرد على البيئة التي تتعطر ببول الذكر ، لتبد و«بنت وقحة لدرجة لا تطاق . . نعتوني بكل ما هو غير جميل . لاحقوني بنظرات الاستنكار وعبارات التسخيف والتسفيه[3]» .
* خوض مغامرة الحب مع الآخر المختلف عن البيئة والتمادي في هذا الحب رومانسيا ، على الرغم من المحاذير التي تصل إلى حد القتل ، وكانت النتيجة معاقبتها بالزواج التقليدي .
* رفض الانتماء إلى الأفكار الاشتراكية ، معلنة أنها تنتمي إلى معسكر تحرير ذاتها بوصفها امرأة مضطهدة قبل أن تحرر المعسكرين الشرقي والغربي ، حيث تقول لصديقتها اليسارية نوال : «من ينقذني أنا؟وهل باستطاعة الغريق أن ينقذ؟[4]» .

---

(1) نفسه ، ص 37 .

(2) نفسه ، ص 38 .

(3) نفسه ، ص 55-65 .

(4) نفسه ، ص51 -53 .

* الانعزال الاجتماعي والثقافي ومحاولة التعبير عن العالم المشوه الذي تعيش فيه عن طريق الرسم : «سمعتهم يستغيبونني ويستغيبون انحرافي وشذوذي وأنا مختبئة خلف قطع العفش الموروبة أصورهم بأشكال هولامية وأخرى وحشية ، وألسنتهم تتدلى حتى عوراتهم ، وأذرعهم طويلة كالحبال ، وأمامهم تفاح وطبيخ وبنات[1]» .
* التعاطف مع النساء المعانيات من الظلم الاجتماعي وألسنة الناس ، كما بدا هذا واضحا من خلال تعاطفها مع زميلة دراستها رغدة المعلاق المتعبة من الفقر والشقاء والمرض ، وتعاطفها مع «حنان» وأرملة الشهيد ، الجميلتين المتهمتين بالعشق والوقاحة .
* تصنيف الرجل في موقع العداء ابتداء من أبيها الذي يصفها بالهوائية والوقاحة ، ومرورا بأخوتها الأشاوس الذين يتبولون عطر الكولونيا ، وانتهاء بالرجال المضطهدين لزوجاتهم . ولم يمنعها هذا من إقامة علاقة عاطفية مع الآخر تحديا للبيئة التي تحرم الحب ، كعلاقتها مع «الولد الأهبل» والرسام «الخجول» .

من خلال هذه المحاور الرئيسة يمكن وصف الحالة غير الواقعية للمرأة المغتربة عن الواقع المشوه ، بأنها اغتراب يدفع إلى العصيان الاجتماعي ، والرغبة في الممنوع اجتماعيا ، ومحاولة الانعزال ، مع رفض الانتماء إلى معظم ما ينتجه المجتمع الذكوري ، وهنا تتكرس ثورة المرأة في مواجهة التقاليد الاجتماعية الواقعية . ولا يستطيع أن يكتشف سلبية الواقع سوى الإنسان الفنان صاحب الشفافية والثقافة الواعية ، وهذا ما يميز مهمة امرأة عن أخرى ، ورجل عن آخر ، لتبدو مثل هذه الثورة النسوية ضرورة ثقافية في مواجهة واقع غير ثقافي ، أو صياغة إنسانية ضد واقع غير إنساني ، وبالتالي تغدو قضية عفاف الخاصة قضية اضطهاد المرأة عموما في مجتمع غير حضاري ، وليس صحيحا أن نعدها مشكلة خاصة انطوائية ، مع كون عفاف ،

---

(1) نفسه ، ص 52 .

أيضا، سلبية في ذاتها لعدم قدرتها على قهر اغترابها[1]. لكننا مع رؤية الكاتبة التي ترفض المجتمع الذي يتغاضى عن أخطاء الذكر، على طريقة «الديك يكبس كل الدجاجات ويعود إلى بيته خفيفا نظيفا[2]»، وفي المقابل يضطهد المرأة من أجل رسالة عاطفية.

وأبشع ما في الواقع من استلاب أن تجبر المرأة على العيش مع زوج يغتصبها ويضربها، ويبقى ساترها الوحيد ضمن قيم تكريس عبودية المرأة لزوجها، مثلما أجبرت إحدى النساء على العودة إلى بيت زوجها، هذا ما سمعته عفاف من «أم وليد» عندما حكت لها حكاية المرأة التي أغضبت زوجها وعادت إلى خيمة والدها ورفضت كل وساطة؛ «شيخ القبيلة أشار على والدها مشورة فنفذها، أمر النسوة أن يخلعن عنها ثيابها، ويلبسنها عباءة. ثم ناداها حيث يجلس هو وشيخ القبيلة والزوج، وفجأة نزع الوالد عنها العباءة، فهرعت من توها نحو زوجها، وهي تستجير به» استرني يا مستور، استرني يا مستور[3]. فأية سخرية يعيشها هذا الواقع المتناقض المضطهد للمرأة إلى حد تشيئها؟!

***

في زمن الزوج تعيش عفاف في دولة خليجية حياة الرعب والحصار والاغتراب، ولا تألف في واقعها إلا قطتها، ومرآتها، والتلصص على أسرار الناس بمراقبة ملابسهم المنشورة على حبال الغسيل. فهي تعاني من قهر زوجها وضربه لها، تبرز

---

(1) تقول بثينة شعبان عن بطلة رواية «مذكرات امرأة غير واقعية»: «إنها رواية مقاومة، مقاومة المرأة لواقع ورثته دون أن ترتضيه لنفسها، ولكن دون أن تستطيع تجاوزه أيضا فبقيت ممزقة بين العالم الذي ارتأته لنفسها والعالم الذي فرض عليها.. بين الحلم والواقع، فتقضي العمر موتا بطيئا تحتمل في داخلها مشاعر الحب والحلم والحياة دون أن تستطيع تحقيق ذاتها». سحر خليفة وامرأة غير واقعية، مجلة الموقف الأدبي، ص37. وتقول فيحاء عبد الهادي: «المؤكد أن عفاف لا تمثل نموذجا خاصا فريدا، بل هي نموذج للكثيرات اللواتي يعانين الوضع نفسه، ويحاولن التمرد ويقهرن، ويواصلن قهرهن ويغتربن، ويحاولن الخروج من هذا الاغتراب، فلم لم تحاول عفاف أن تلتقي مع الجماعة في محاولة لقهر اغترابها؟!» فيحاء عبد الهادي: نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية، ص77-78.

(2) مذكرات امرأة غير واقعية، ص 37.

(3) نفسه، ص 16-17.

عيناه الحمراوان من أثر الوسكي ، ماضغا الشتائم ، ومرددا في وجهها : «مجنونة» و«تيسة» . ولا تملك إلا أن تستجير بالصمت وتمثيل المرض لتتخلص منه ، بل تمارس في لحظة مجنونة قتل جنينها في أحشائها ، لتغدو بفعلتها هذه عقيما . ولا يبقى أمامها سوى تخيل جريمة قتله ، أو خيانته لطعن شرفه الواهي ؛ إذ تجد السنوات العشر التي عاشتها معه محيطا ماؤه القهر والاغتراب ، تغرق فيه لوحدها ، وتأمل بقارب نجاة فيه «رجل له صوت هادئ وعينان متفهمتان (. . و) نبرة أليفة لا أثر فيها للتسلط أو السلطة[1]» .

ونتيجة لوجود تراكمات عدة عقّدت حياتها ، وجعلتها تقترب إلى درجة الجنون المسكون بالكبت والاضطهاد والعزلة ، فإن أبرز العناصر التي جعلت علاقتها بزوجها مقطوعة هي :

* أخلاق الزوج السيئة وتصرفاته الاضطهادية ، وتعذيبه لها بعد أن انتقلت صورة : «قوية عنيدة هوائية شاذة مجنونة[2]» من أهلها إليه ، يضاف إلى ذلك أنه «نشأ على دلال الذكر بين طابور الإناث . وكان كل ما يطلبه يعطى له ويباح ، بما في ذلك شعر أخواته الذي كان يشده حتى تتكوم الخصل في قبضته[3]» .
* العزلة المكانية في الصحراء ضاعفت من مأساتها ، حيث وجدت نفسها بلا حياة ولا أهل ولا زوج ولا معارف ولا أصدقاء ، تقول : «لا ملامح بلد ألفها أو ألف لهجة أهليها . كل شيء غريب وكل شيء بعيد ، وأنا في الداخل دودة قز في شرنقة[4]» .
* التحول إلى امرأة عقيم ، فصارت مجرد بضاعة يمكن الاستغناء عنها في أية لحظة ، لأن المرأة العقيم لن تكتسب الاحترام الاجتماعي مهما حاولت .
* غياب الحب والفن والقراءة من حياتها ، فهي قبل زواجها أحبت ورسمت وقرأت ، ولم تعد بعد الزواج قادرة على ممارسة هذه الأشياء ، لذلك لم يوجد في حياتها بعد الزواج سوى مرآة ترى فيها وجهها ، وقطّة تحاورها ، وجارة تبثّها

---

(1) نفسه ، ص 16 .

(2) نفسه ، ص58 .

(3) نفسه ، ص 48 .

(4) نفسه ، ص 44 .

أحزانها ، وبيت تشتغل فيه خادمة .

* المرض النفسي : تخبرنا عفاف أنها غدت مريضة نفسيا بسبب العزلة والزوج ، مما أوصلها إلى درجة الجنون ، والخوف من الانطلاق وحيدة في عالم مثلئ بالقيود أنى ذهبت .

* محاولة التمثيل لتعيش بالطريقة الواقعية ، أي بممارسة سلبيات الخنوع ، والرضى ، وكشف محاسن الزوج ، وحمد الله على الستر ، وعقاب الذات بعقد الذنب ، وترميم النفس ، وخدمة الزوج المحسود في سيرته كاسمه «محمود» ، والحرص على أن تكون عفيفة كاسمها «عفاف» ، وعلى هذا النحو لم يبق أمامها إلا الطريق الواقعية ؛ طريق «الرضى بالواقع والتأقلم معه وفيه ، والانخراط في مسالكه لدرجة الاستشهاد في سبيله[1]» . فتصير حرمة .

***

تنطلق عفاف وحيدة عائدة إلى فلسطين مرورا بالأردن ، حيث تلتقي صدفة بحبيب صباها(الرسام الخجول) . فيعود الحب بينهما إلى حد تتصور أنها وصلت أخيرا إلى ما كانت تبحث عنه ،لكن العلاقة تنقطع بينهما ، إذ تبين لها أنه ازدواجي ، لا يريد أن يضحي بزوجه ، ولا يريد أن يضيّعها من بين يديه بادعاء حبها ، فيبدو مثل رجال كثيرين يعيشون ازدواجية الزوجة المعلنة ، والعشيقة السرية ، ولكل منهما مواصفاتها المحببة . إذ الزوجة مخمصة لها البيت والأولاد والعلاقات الاجتماعية ، والعشيقة متحررة مثقفة مضحية بجسدها سهلة النوال . ولأنها لا تستطيع أن تتوامم مع ازدواجيته ، ينقلب أملها رأسا على عقب ، فتدرك أن العلاقة بينهما خطأ ، لأنها لن تقبل أن تكون المرأة السرية في حياة رجل له أخرى معلنة .

وفي اللوحة الأخيرة من الرواية نجد مستقبل عفاف يائسا انطلاقا من الماضي والحاضر المأساويين ، فحياة أية امرأة مطلقة في الحاضر مثار لزوبعة من الاتهامات بالوقاحة على ألسنة نساء ينهشن الظهور ؛ إذ تستعيد اتهاماتهم لحنان والمرأة الأرملة الجميلتين ، حيث صورتا على أنهما التقتا ليلا بعشاقهما في مغارة منزوية ، تقف عفاف أمام بابها المسدود بالأشواك والحجارة ، فتتذكر الاتهامات التي وجهت إلى الأرملة : «صغيرة وجميلة ، وبدون رجل ولا وظيفة . كانت مثلي تقف أمام باب

---

(1) نفسه ، ص65 .

المغـارة[1]» . ومع هذه النهاية الكئيبة تتوقع عفاف أن تروى حكايات عن لقاءاتها مع عشاق في المغارة نفسها ، وحينها لن ينفع أن تعود إلى ماضيها فتحارب أنوثتها ، بل ستبقى تشعر دوما من الناحية النفسية أن ثوبها الجميل ليس أكثر من كفن ، وأن جسمها الطويل سيجعل منها فريسة لرجل يتواقح معها فينتهي أمرها إلى المقبرة!!

***

إن «مذكرات امرأة غير واقعية» تموج بإشكاليات المرأة «المثقفة الضائعة[2]» ، الضحية الباحثة عن هويتها في الواقع الاجتماعي ، ولعل العامل الحاسم الذي يجعل هذه الرواية خالصة لقضية المرأة هو كونها كتبت بصيغة المذكرات أو السيرة الذاتية لامرأة مختلفة عن الحريم ، لذلك تأتي العلاقة بين الذات والآخر في الزمكانية المحددة ملونة بمنظور رؤية بطلة الرواية لهذا العالم الكابوسي الذي يشوه خريطة حياة المرأة بفعل تشوه القيم والعادات والتقاليد التي تسلخ الناس عن إنسانيتهم وتحولهم إلى وحوش ينهش بعضهم بعضا ، وتكون المرأة في كل الأحوال هي كبش الفداء لأنها الأضعف ، والفريسة الأسهل للاصطياد . والقتل هو الحد المرعب الذي يجعل العلاقة جائرة عندما تقتل المرأة بريئة بتهمة التورط في العلاقات غير الشرعية ، وفي المقابل يبقى دور الرجل مثل دور الديك يكبس كل الدجاجات ويعود إلى بيته نظيفا من أي عار ، مفتخرا بـ «بفحولته» . وكل هذا لأن المرأة تعد بالنسبة له «سمعته» التي تلوثه بالوحل ، ولا يغسل هذا الوحل إلا قتلها؟!

أنتجت الرواية صورا سلبية للآخر/ البيئة ، والرجل ، والمرأة المشبعة بوعي الذكورة وانهزاميتها ، ليصبح الأب والأم والأخوة والزوج ، والجيران ، والحبيب ، والأمكنة . . أدوات تقمع النساء غير الواقعيات الباحثات عن حريتهن لتجعلهن واقعيات مستسلمات مستكينات . وبالتالي تظهر شخصية المرأة /عفاف قلقة ازدواجية «تندفع في حركتها تارة وتنغلق على نفسها تارة أخرى ، تتمرد حينا وتحاول أن تصارع ، ولكنها تستسلم لقدرها ، وتتراجع عن الصراع معظم الأحيان[3]» .

وإذا اعتبرنا هذه الرواية تتشكل من خلال منظور نسوي ضيق في رؤيتها للعالم ،

---

(1) نفسه ، ص 150 .

(2) حسان رشاد الشامي : المرأة في الرواية الفلسطينية ، ص 164-167 .

(3) فيحاء عبد الهادي : نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية ، ص 74 .

وتشجيها تجاه الذكورة ، فإنها لا بد أن تعد رواية تستحق التحية من وجهة نظر القراءة النسوية ، لكونها تقدم رؤية فكرية نسوية ناضجة في قراءة واقع المرأة المستلب في عالم التخلف والجمود والظلم الاجتماعي ، فالرواية رؤية نسوية تقدم المرأة المقهورة التي تعاني الاستلاب الفكري والثقافي والروحي بين جدران سميكة من القيم والتقاليد والمفاهيم غير الحضارية التي تؤمن بالتمايز الجنسي ، وتطارد الأنثى بالعيب والحرام والتقاليد القمعية ، فتمعن في إلغائها ، فتغدو الحرية مستلبة ، والإرادة مجهضة ، والإنسانية محبطة ، والأنثوية مسحوقة منعزلة ، لذلك كله تعد سحر خليفة في هذه الرواية كاتبة لأفضل رواياتها ، من وجهة نظر سلمى الجيوسي ، في التعبير عن توق المرأة للتخلص من القيود المفروضة عليها ، ومن القيم المتغلغلة في أعماقها[1] . وسحر خليفة هنا تؤكد على «أن النضال الاجتماعي لا يقل أهمية عن النضال السياسي ، وكلاهما يجب أن يسيرا معا لتحقيق التحرر الشامل للأرض والإنسان[2]» . ومن هذه الناحية يمكن إيجاد صلة عميقة بين المرأة المضطهدة المقهورة ، وبين الوطن المضطهد المقهور ، كما ذكرنا في البداية!!

وإن كانت سحر خليفة تبهت إلى أن هوية المرأة الحقيقية تعني ثقافة إنسانية حرة ، فإن هذه الهوية تبقى غير متحققة بفعل المجتمع الغول المترصد للمرأة من جهة ، وبفعل محدودية المرأة في الإنتاج والعمل المستقل من جهة أخرى!!وبالتالي فإن هوية المرأة مستلبة في كل أحوالها ، فكيف يمكن التحرر من هذا الاستلاب؟هل يكون بفتح الحوار مع الآخر كما في رواية «لم تعد جواري لكم» ؟أم يكون بالهروب من الواقع الغول إلى أميركا أرض التحرر ، كما حدث في «الميراث» ؟

***

تختار سحر خليفة في روايتها «لم تعد جواري لكم» مكتبة «الفكر الحديث» لإدارة الحوار والعلاقات بين شخصيات متعددة تنتمي إلى عوالم ثقافية واجتماعية

(1) سلمى الجيوسي : موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر ،ج2 ، ص 69 .

(2) عفاف أبو غضب : مذكرات امرأة غير واقعية ، كتاب شئون المرأة ، نابلس ، ج6 ، كانون أول 1993 ، ص 111 .

وفكرية واقتصادية متنوعة ، تتقابل في سياقي طبقتين متناقضتين ، الطبقة البورجوازية التي ولدت فيها شخصيات سامية وإيفيت ونسرين وفاروق وشكري وبشار ، والطبقة الكادحة التي انتمت إليها شخصيات عبد الرحمن وسميرة وسهى وربيع . ومن خلال تداخل العلاقات بين هذه الشخصيات فيما بينها تبرز قضية حرية المرأة وعلاقاتها الجنسية والعاطفية بالآخر والبيئة ، فتجيء الرواية مجسدة لتعددية الأصوات الحوارية المسكونة بالأفكار والصراعات الإيديولوجية الجادة والساخرة ، الأمر الذي يجعل اللغة مشبعة بالأفكار الحديثة ، وتناقضاتها ، وفي الوقت نفسه لجأت الكاتبة إلى حبس شخصياتها النسوية جميعها في «ظروف ومآزق لا حلول لها[1]» .

ولأن مجمل الشخصيات من المثقفين وأشباههم وأدعياء الثقافة ، فإن الكاتبة تسخر من هؤلاء ، حيث أهواؤهم التنظيرية التلفيقية تتلاعب بهم في قضايا إشكالية كثيرة منها : حرية المرأة ، والحب ، والجنس ، والشرف ، والزواج ، والفن ، والاشتراكية ، والمجتمع ، والصراع الطبقي ، والعلاقة بالغرب . . وهنا يجسد الحوار في هذه الرواية العلامة السردية الأكثر بروزا ، والأجدر في تقرير العلاقات المشوهة التي تنشأ في بنية الشريحة الثقافية المتدرنة بالسلبيات من وجهة نظر السرد على وجه العموم .

وكي نتمكن من صياغة رؤى الرواية فيما يخص إشكالية المرأة وعلاقتها بالآخر ، يجدر بنا أن نتعرف على أهم العلامات المميزة للشخصيات المكتملة الواعية الجاهزة في الرواية لمعرفة الدوافع وراء إنتاج الرؤى التي تتبناها هذه الشخصيات في السرد انطلاقا من رؤية الكاتبة إلى واقع المثقفين من خلال أربع علاقات مشوهة ، هي : هروب سامية البورجوازية من حبيبها الكادح الاشتراكي عبد الرحمن الميثلوني بعد سجنه ، ثم زواجها من آخر ثري لا تحبه ، ثم عودتها إلى حبيبها بعد موت زوجها ، لتعود وتهرب منه بعد أن يسجن للمرة الثانية ؛ مما يشير إلى سلبية الموقف البورجوازي الساكن داخلها وإن كانت مثقفة . وهروب إيفيت من حياتها الزوجية لغياب الحب من حياتها مع زوجها التاجر لتتعلق بفاروق البورجوازي الانتهازي صياد النساء ، ثم تفشل علاقتها به ، لتعود إلى زوجها بعد أن تخسر طفلتها غرقا مما يدل على سذاجة تحرر المرأة البورجوازية السطحية في الحب والجنس . وانفصال المعلمة

---

(1) فيصل دراج وآخرون : أفق التحولات في الرواية العربية ، ص 158 .

سميرة عن خطيبها وحبيبها الذي صرفت عليه دم قلبها وسنوات من عمرها كي يتخصص في طب الأطفال بإنجلترا ، فحصدت جحوده بتخليه عنها لصالح امرأة إنجليزية شقراء ؛ ولا مقارنة هنا بين المرأة الغربية والمرأة الشرقية في ميزان الرجل الشرقي ، حيث تميل كفة ميزان الغربية لأنها متحررة في علاقاتها الجنسية . ورفض الفنانة سهى الزواج من الصيدلي بشار الذي أقامت معه علاقة جنسية ، لاعتقادها بالتنافر بين الفن والزواج .

في هذه العلاقات تتشكل بنية الرواية في زمنية لا تزيد عن ثلاثة أشهر ، كانت كافية لتوليد انهيارات عديدة عرت زيف الواقع الثقافي ، وأيضا أبرزت عبثية المرأة عندما تقرر التحرر بطريقتها الفردية غير المراعية لظروف الحياة الاجتماعية من حولها ، لتتكرس في النهاية صور المرأة الضحية غير الآمنة أو المستقرة ، حيث سهى ضحية للمخدرات والشبق ، وسميرة ضحية للمفاضلة بينها وبين الإنجليزية الشقراء ، وإيفيت ضحية لبطرها ومراهقتها الجنسية ، وسامية ضحية لانهزاميتها .

فسامية ، صاحبة المكتبة ، أرملة جميلة غنية ، في أوائل الأربعينيات من عمرها ، مثقفة ، غامضة ، مكتئبة . وهي قبل عشر سنوات من أحداث الرواية ، تخلت عن حبيبها الرسام عبد الرحمن الميثلوني بعد أن سجنته السلطة ، وتزوجت ثريا فلسطينيا مغتربا بأميركا ، أورثها أمواله . ثم تعود قبيل عام 1966 إلى مدينة «رام الله» بفلسطين ، لتستثمر أموالها في إنشاء مكتبة «الفكر الحديث» ، ومع هذه العودة تعود إلى ذكريات حبها ، ليغدو لقاؤها بعبد الرحمن خلال المعرض الفني الذي أقيم للوحاته في مكتبتها مثارا لتوليد حياة جديدة بينهما قائمة على التصارع بين الماضي الجميل المثرى بالعلاقة العاطفية والحاضر البائس الخالي من الحب ، بحثا عن العلاقة الجديدة الممكنة بينهما مستقبلا ، خاصة أنهما يرتميان في أحضان الذكريات ليسترجعا الغدر . وبعد موجات المواجهة بينهما يشعران بالحنان والدفء ، فتعود العلاقة إلى مجاريها ، ولا يفسدها إلا سوء فهم سامية بوجود علاقة عاطفية بين سهى وعبد الرحمن ، فتهرب إلى أميركا للمرة الثانية بعد أن يسجن عبد الرحمن ، متخلية عن شعارات الانتظار ، ومكررة الخطأ نفسه .

ومع سامية تعيش أختها الصغرى نسرين ، الجميلة الحالمة إلى درجة السذاجة ، حياة هامشية غير مرغوبة في الوطن بعد أن جربت الحياة المتحررة في أميركا ، إذ أصبح من المتعذر عليها أن تعيش في بيئة ، تصفها بقولها : «تعيسة وكئيبة . الناس

هنا سلبيون وكثيرو التأفف . ووضع المرأة هنا مضحك ومقرف[1] » . لذلك تنتظر أية فرصة للعودة إلى أميركا ، وهذا ما يتحقق لها في نهاية الرواية .

وتعد شخصية إيفيت ، الجميلة ، ابنة التاجر الكبير المتزوجة من التاجر شبه المثقف شكري ، شخصية نامية اتصفت بالسذاجة والسطحية ، تهتم بشعرها وملابسها بطريقة مبالغ فيها ، وتشعر بأنها مغبونة مع زوجها الذي لا يقدر جمالها ، كما قدره «فاروق» الذي استغلها جنسيا بلغة عتلتة بالعواطف والمشاعر ، ودفعها إلى أن تثقف نفسها بثقافة جنسية مشوهة ، تدعوها إلى التمرد السلبي على القيم الأسرية ، فتصير ضحية ساذجة لفاروق .

أما سميرة ، في السادسة والعشرين من عمرها ، فهي فتاة مثقفة ذكية محدودة الجمال ، خفيفة الظل ، من أسرة فقيرة ، وحاصلة على شهادة اللغة الإنجليزية من الجامعة الأمريكية ببيروت ، وتعمل معلمة في إحدى مدارس «رام الله» ، وتنتمي إلى الاشتراكية التي تقحمها في حواراتها مع الآخر البورجوازي بطريقة متحمسة ساخرة . وهي ترى أنها لن تتزوج إلا رجلا يناسبها قلبا وقالبا ، وألا تنجب أكثر من طفلين ، مخالفة بذلك طريقة أمها التي تزوجت في الثانية عشرة من عمرها بلا حب ، وأنجبت عشرة أطفال لبيئة تنظر إلى المرأة على أساس أنها «مجرد أنثى محنطة» . وتتوثق في نهاية الرواية علاقتها كاشتراكية بعبد الرحمن الاشتراكي السجين كأستاذ لها بعد أن تخلى عنه الآخرون ، حيث يمسي تغريدهما(أفكارهما) النغمة الثقافية الرؤيوية التي تعاطفت معها الكاتبة .

وعلى الطرف النقيض تشكل سهى بركات ، الرسامة الموهوبة ، الجميلة ، امرأة ذات نفسية غريبة ، بعد أن نشأت في أسرة مدقعة الفقر ، مشوهة بأب سكير يضرب أمها ، وأم قضت أيامها في خدمة الأغنياء ، وهي تعلمت الفن لتشق الحياة بحرية بوهيمية فوضوية غير مبالية ، فيها شذوذ وتعاطي المخدرات ، وشهوة مضاجعة الأقوياء ، على اعتبار أن هذه المضاجعة من حقها ما دام للرجل الحق في أن يشتهي المرأة ويضاجعها أنى شاء . لذلك لا تشعر بالخجل من تصرفاتها . وقد شكلت حكايتها مع «بشار» مثارا لتصدع العلاقات بين المثقفين في الرواية ، خاصة أنها تعترف بكونها تتمتع مع بشار جنسيا في صياغة الشهوة ، مقابل أنها تعده مسخا من

---

(1) سحر خليفة : لم نعد جواري لكم ، دار الآداب ، بيروت ، 1988 ، ص49 .

القاع البشري ، مدعية أن البيئة العربية «لا تحتوي إلا رجالا يحلمون بإناث يحبلن ويلدن ، ويحشين ورق العنب[1]» . وهنا تعلن أنها عَبَدَت الفن على حساب عبودية الرجل ، لأن عبودية الفن تقودها إلى الحرية ؛ في حين تقودها عبودية الرجل إلى المذلة والانكسار . ودائما هي راغبة في الانتحار ، زاعمة أن الموت يوصلها إلى الاندماج بالذات الإلهية المصدر الكلي للجمال .

***

يمكن تلخيص حركية الرواية من مبدئها إلى منتهاها في العلاقات الست الرئيسة التالية :

1- الحب المكسور بين سامية وعبد الرحمن ، وهو يشغل حيزا مهما من خلال استدعاء الماضي في سياق الحاضر بحثا عن إمكانية عودة العلاقة بينهما ، ثم النهاية المكسورة بسبب المرأة .

2- العلاقة الجنسية والعاطفية المشوهة بين إيفيت المتزوجة من شكري وفاروق الأعزب الانتهازي ، وما تمثله هذه العلاقة من استغلال الرجل للمرأة بطريقة ثقافية انتهازية توصله إلى جسدها الجميل المشتهى ، ثم تحدث النهاية المكسورة الحاملة لمأساة موت ابنة إيفيت .

3- العلاقة الجنسية والعاطفية المشوهة بين سهى وبشار ، وما تفضي إليه في بناء بنية سردية جديدة تجعل الرجل ضحية من ضحايا المرأة في سياق العلاقات الجنسية غير الشرعية .

4- العلاقة العاطفية المكسورة بين سميرة وربيع ، بفعل مقارنة ربيع بين المرأة الغربية والمرأة الشرقية ، حيث ينتصر لعلاقته مع المرأة الغربية مهما كانت تضحيات المرأة الشرقية من أجله .

5 - العلاقة المتناقضة بين المثقف الواعي والسلطة المهيمنة سلبيا على حياة الناس والمستغلة لهم ، كما تبدت في العلاقة بين عبد الرحمن الميثلوني والسلطة الأمنية التي اعتقلته وسجنته لعدة سنوات ، ثم اعتقلته في نهاية الرواية .

6 - العلاقة الآملة الواعية المتناغمة في دائرة الوعي الاشتراكي في نهاية الرواية بين عبد الرحمن الميثلوني وسميرة كمثقفين اشتراكيين مضادين للبورجوازية والسلطة

---

(1) نفسه ، ص23 .

المثلة لها . وهو الوعي الثقافي الذي تتعاطف معه الكاتبة رغم سلبياته .

وأية علاقة من هذه العلاقات لها طبيعة الكاسر والمكسور باستثناء العلاقة الأخيرة بين سميرة وعبد الرحمن المكسورين . والمرأة كما تبدو من علاقتها بالآخر هي الأقوى وإن كانت قوتها مدمرة لها ، حيث سامية تبدو شكليا أقوى من عبد الرحمن ؛ لأنها تركته مرتين هاربة منه بحجج واهية ، وسهى رفضت أن تقبل دور الزوجة الجارية في حياة بشار ، وسميرة رفضت أن تكون ضعيفة أمام ربيع الذي تخلى عنها ، وإيفيت تخرج من مصيرها المتدهور في علاقتها مع فاروق فتعود إلى رشدها ، ونسرين تبقى حذرة فلا تقيم أية علاقة مع الرجل رغم محاولات فاروق وبشار اصطيادها .

ومع هذه القوة فإن النساء اللواتي تخلصن من هيمنة الآخر أو من التبعية له ، خسرن أشياء كثيرة رغم أنهن حاولن أن يمارسن حريتهن واستقلالهن بطرقهن الخاصة ، فإن كانت سامية تحررت باستغلال الفرص التجارية والهروب ، فإنها خسرت حبها وماضيها ومستقبلها العاطفي فكرست حياتها الباردة عاطفيا وجنسيا ، وإن كانت سهى تحررت جنسيا فإنها خسرت قيمة الزوجة المثالية في المجتمع ، وأضحت مدمنة مخدرات فكرست حياتها المريضة جسديا ونفسيا . وإن كانت سميرة تحررت فكريا من أوهام المرأة ، فإنها خسرت تضحيتها من أجل خطيبها ، فكرست حياتها الفاشلة عاطفيا . وإن كانت إيفيت تمردت على سياق الزوجة المهتمة ببيتها وأولادها وزوجها فإنها خسرت ذاتها وابنتها ، فكرست سذاجتها وطيشها .

وإذا اعتبرنا الثقافة من الناحية النظرية هي الرقي الذي يجب أن يصوغ العلاقات المتينة بين المثقفين ذكورا وإناثا لصنع حياة طليعية اجتماعية ؛ لتكون مثالا جيدا يحتذى ، فإن ما تنجزه هذه الرواية من علاقات ثقافية يكشف زيف المجتمع الثقافي الذي ينهار تدريجيا بفعل عوامل كثيرة ، أهمها هيمنة الثقافة الانتهازية التي تجعل الإنسان عبدا لشهواته بطرق حضارية استهلاكية في ظاهرها ومشوهة في باطنها ، مما يكشف عن إنسان صياد للفرص التي تمتعه هو ذاته وتشبع رغباته الخاصة بغض النظر عن معاناة الآخر من تصرفاته هذه ، وهنا تتحول أغلب الشخصيات في نهاية المطاف- من وجهة نظر السرد-إلى نقائض للثقافة الفعلية ، حيث أتقنت الكاتبة صناعة شخصية فاروق المتشدق بلغة الثقافة الأوروبية السطحية في مظهر انفتاح وتفاعل حضاريين ، لكنه ليس أفضل من صياد نساء/ «فراريج» في صبغة

«دونجوان» ، حيث : «يعرف كيف يجعل المرأة تحس أنها بطلة لقصة درامية ، وأنها مظلومة ، وأنها امرأة في يد فحام (. . وأنه) البطل الذي سيخلصها من براثن الألم ، ومن أيد قاسية لا تعرف كيف تحافظ على مشاعرها المرهفة ، ومن الحرمان العاطفي الذي تعيشه[1]» . وكذلك أتقنت الكاتبة السخرية من شكري «الأجوف» ، وربيع «المنسلخ» ، وبشار «الجسد» .

***

تعد سميرة الشخصية النسوية الوحيدة الحافظة لتوازنها وأحلامها وواقعيتها وانتمائها المتجذر طبقيا ، وهي نموذج لتحرر المرأة الواعي . وتكاد تتفق معظم الشخصيات الثقافية الأخرى على احترامها . فهي مثل «رفيف» في «عباد الشمس» ترفض إقامة أية علاقة جنسية غير شرعية ، ليس لأنها معقدة كابتة لعواطفها أو جافة العواطف كما تتهم ، وإنما بسبب وعيها لدورها كامرأة في حياة اجتماعية تكبح الشهوات الجنسية ، لذلك تحتشم عن الابتذال والسقوط ، تقول : «ما الذي يمنعني من الرقص في الشارع كما حلى لي؟ ما الذي يمنعني من تقبيل شاب وسيم أجده أمامي فجأة؟ما الذي يمنعني من الذهاب مع شاب أجده جذابا وشهيا؟ (. .) الوعي ، فأنا أعي أن على المرأة أن تظل سلبية في علاقتها مع الرجل ، كي يظل يشعر بأنه سيد الموقف[2]» . وهذا الوعي من وجهة نظرها هو ما يفرق بين المرأة العذراء المثقفة ، والمرأة البغي التي تسقط إثر غلطة صغيرة . . وقد استطاعت بفعل شهادتها الجامعية أن تكون معلمة مستقلة ماديا ، وأن تفرض احترامها على الآخرين ثقافيا واجتماعيا . وإضافة إلى ذلك حققت وعيا ثقافيا متقدما لخدمة قضايا المرأة ، حيث تؤمن بقضية حرية المرأة وفاعلية وجودها في الحياة مساوية لدور الرجل ؛ لتغدو في التصور النقدي النسوي ، صورة من صور المرأة الجديدة ، أي أنها «فتاة جديدة ، فهمت واقعها كأنثى وواقع بلادها السياسي والاجتماعي ، واختارت طريقها ، وأخذت تغذ السير عليها دون أن تخشى الفشل[3]» .

عاشت سميرة وضعا اجتماعيا وعاطفيا مأزوما ، حيث تركها ابن عمها ربيع الذي

---

(1) نفسه ، ص 26 .

(2) نفسه ، ص 143 .

(3) إيمان القاضي : الرواية النسوية في بلاد الشام ، ص139 .

عقد القران عليها قبل خمس سنوات ، فاستغلها ماديا ليكمل التخصص في طب الأطفال بإنجلترا ، ثم خانها بعلاقته الجنسية مع «دوروثي» الإنجليزية ، وما أن عاد إلى الوطن حتى فك ارتباطه بها ليتزوج «دوروثي» . فهو عاد مريضا هزيلا شاحبا بكبد متعبة ويرقان وأنيميا والتهاب لوز ، وهي كان بودها «أن تقول له من أعمق أعماقها : سلامتك . . ليت المرض أصابني أنا بدلا منك[1]» ، وهنا تكمن السخرية الدرامية واضحة بين حب المرأة الواعية وبين غدر الرجل السلبي المتعلق بالقشور المشبعة لنزواته .

لم تضعف سميرة بعد أن تركها ربيع ، بل استمرت قوية صامدة في مواجهة مصيرها الذي رفضت أن تجعله قضية يلوكها الآخرون ، رافضة الهروب من واقعها ، مؤكدة على توازنها ، ومصرة على أن الآخرين هم السلبيون ، وهي ليست مثلهم ، لأنها واعية ، وابنة تربية ثقافية اشتراكية . وهذا ما يجعلها تعلن أمام المجموعة أنها لم تعد تريد نقودها التي صرفتها على ربيع ، ولا تريده زوجا ، وقد غدا «مائعا» و«مبتذلا» و«فاسدا» فقد حساسيته وكرامته وتهذيبه . وأنها ليست مراهقة لتتعلق برجل لم تبق منه إلا صورته . وتنتهي من ذلك كله بالصراخ شاتمة أحوال المثقفين الرديئة : «ما هذا؟ما هذا الجو المقرف؟ أهكذا يعيش المثقفون في هذه البلاد؟ أهذه هي أجواء الثقافة؟ إن كان هذا ما يفعله هؤلاء ، فماذا يفعل الجهلة؟ ماذا يفعل بقية الشعب؟[2]» .

***

أفصحت الرواية عن أزمتين : أزمة علاقة الإنسان المثقف يساريا بالسلطة وبالوضع الاجتماعي المترهل ، وهي أزمة شبه مغيبة عن بنية السرد ، وأزمة علاقة المرأة بالرجل ، وبالثقافة ، وهي الأزمة الحاضرة حضورا كليا . ولأن المرأة في رؤية الكاتبة اختارت المغامرة خارج إطار الحرمة المستسلمة ، فإنها في تحررها من سياق الجارية داخل بنية المجتمع الشرقي العربي المسلم عانت من تخبط وضياع ، فبدت غير قادرة على معرفة الطريق التي توصلها إلى بر الأمان .

فإذا كان الأمان في حياة سامية مع عبد الرحمن الميثلوني ، فإنها أسقطت هذا الخيار عندما عجزت عن انتظار خروجه من السجن ، ورفضت إيفيت الحياة الزوجية

---

(1) لم نعد جواري لكم ، ص128 .

(2) نفسه ، ص 161 .

الأسرية بعد أن تزوجت وأنجبت ، فحققت أمانيها الأسرية المستقرة ، إلا أنها ثارت على الأسرة فضاعت في متاهات التمرد الساذج ، ورفضت سهى الزواج معيار الأمان جملة وتفصيلا فوجدت نفسها مومسا مدمنة ، ورفضت تسرين الشرق كله ، ورفضت سميرة أن تعيش الحياة التقليدية التي عاشتها أمها . . وحالات الرفض هذه بحد ذاتها ليست حلا لمشكلات المرأة ، إذ يجيء البحث عن البديل في إقامة علاقة أخرى ضرورة اجتماعية لا غنى عنها في حياة أي إنسان مهما كان جنسه ، لذلك جاء البديل الرجل نفسه المكرس لمعاناة المرأة ولمأساة حياتها ؛ فتجد سامية البرودة في زواجها وفي علاقاتها الجنسية الخالية من الحب ، وتجد إيفيت ضياعا مضاعفا من خلال علاقتها بفاروق الانتهازي ، وتجد سهى في الجنس الجوع والحرمان فتتورط في التصرفات الشاذة وتعاطي المخدرات . . .

ولم تجد المرأة في نهاية المطاف إلا المزيد من الضياع والاغتراب وضرورة التعايش مع واقع البرودة والتلاشي ، حيث تعود سهى إلى سوريا لتعالج من الإدمان وأمراضها النفسية ، وتعود إيفيت إلى الاهتمام ببيتها وأسرتها بصورة تقليدية ، وتعود سامية وتسرين إلى أميركا ، حيث الاغتراب والبرودة من وجهة نظر سامية التي ستعيش الام الذكرى ، ولا تبقى سوى سميرة تعيش سجن الحياة الاجتماعية ، تغرد مع عبد الرحمن الميثلوني سجين السلطة السياسية ، فتشعر معه أن الناس من حولهما لا يفهمون أفكارهما ، ولا يتفاعلون مع لغتهما ، ليبدو العالم من وجهة نظرهما مسكونا بالأدران والأوحال ، يمسي فيه الرجل النظيف مسجونا سياسيا ، والمرأة النظيفة مسجونة اجتماعيا ، ولا يبقى أمامهما إلا أن يغردا بأفكارهما الإنسانية في هذا الواقع المشوه ، فسميرة تصف عبد الرحمن بالمعلم القمة ، وهو يصفها بالرائعة التي لها نفس نظيفة كعيون النرجس ، وعقل يتألق كالذهب ، وقلب واسع باستطاعته الاحتمال والحب واستيعاب الرحمة . وكأنه لم يبق سليما من الأدران سوى سميرة ممثلة عن النساءوعبد الرحمن ممثلا عن الرجال ، لتنتهي الرواية بهما منفردين مغردين بأفكارهما الإنسانية الحضارية ، بما ينسجم مع عنوان الرواية الأصلي الذي وضعته الكاتبة «فلنغرد معاً» ، وبالتالي يغدو المثقفون الآخرون زنادقة ازدواجيين ، بوصفهم فقدوا بالمغامرة كرامتهم ، واستحالوا بالوهم والخديعة إلى «مصير مبدد مهدور[1]» .

---

(1) أمينة العدوان : مقالات في الرواية العربية المعاصرة ، عمان ، 1976 ، انظر ص 47- 50 .

المهم أن هذه الرواية قدمت المرأة التي عانت من الضياع والاغتراب في كل نماذجها وأحوالها ، فهي عانت في وضع ربة البيت(إيفيت) ، وفي وضع الحرية المطلقة(سهى) ، وفي وضع المعلمة المثقفة الملتزمة(سميرة) ، وفي وضع البورجوازية المثقفة (سامية) ، وفي وضع الفتاة الصغيرة الحالمة(نسرين) . وقد لعب الرجل دورا حاسما في ضياع المرأة واغترابها ، كما لعبت المرأة نفسها من خلال تخبطها دورا عميقا في ضياعها واغترابها ، إلى حد أنها أصبحت ضحية سلبية في علاقاتها ؛ فاختارت سهى طريق الضحية لشبق الجنس وإدمان المخدرات ، واختارت إيفيت العلاقات الساذجة في الحب ، واختارت سامية علاقات التردد والزواج التقليدي ، واختارت سميرة الثقة بالآخر دون مبرر . . وكلهن بذلك ضحايا للعلاقة بالآخر والعلاقة بالذات .

***

تعالج رواية «الميراث» مآسي المرأة المتعددة في ظل العائلة الفلسطينية الممتدة التي تعاني قهر الجهل ، والقمع الصهيوني ، واغتراب الشخصيات عموما . فبين عالم أميركا المنفتح والاغترابي في الوقت نفسه بالنسبة للشخصيات الفلسطينية التي طردت من فلسطين بعد النكبة إلى المنفى ، وبين عالم فلسطين المحتلة التي تحاول فيها بعض المدن وقراها أن تستقل بطريقة مشوهة بعد «أوسلو» تنجز سحر خليفة في رواية «الميراث»[1] واقع الأسرة العربية الفلسطينية الممتدة المشوهة في بناها الاجتماعية والوطنية ، فجاءت الرواية «صرخة أخلاقية وطنية كبيرة[2]» ، حيث تبرز صورة «(القضية) في سيارة إسعاف ، والمرأة تطاردها السكاكين الطويلة[3]» .

(1) نشرت بعض فصول هذه الرواية بعنوان نساء الظل في مجلة «شئون المرأة الصادرة بنابلس ، ابتداء من عام 1992 ، علما بأن الكاتبة قد كتبت بعض فصولها في بحثها الذي نالت به درجة الدكتوراه من جامعة أيوا بأميركا عام 1988 . انظر تفصيلات أخرى : نسرين الشنابلة ، روايات سحر خليفة ، ص120-155 . مصطفى عبد الغني : نقد الذات في الرواية الفلسطينية ، ص 82-92 .

(2) فيصل دراج وآخرون : أفق التحولات في الرواية العربية(فيصل دراج) ، ص 29 .

(3) انظر دراسة نزيه أبو نضال : الملتبس الفلسطيني في ميراث سحر خليفة (القضية) في سيارة الإسعاف ، والمرأة تطاردها السكاكين الطويلة ، الجديد في عالم الكتب والمكتبات ، العدد 16 ، شتاء 1997 ، ص59-63 .

وما دامت الكاتبة تحمل هم المرأة تحديدا ، فإنها في هذه الرواية قدمت مجموعة من النساء اللواتي يعانين أضعاف ما يعانيه الرجال في أية أسرة ، ليبدو لنا وضع المرأة مزروعا بالرجال الذين عملوا على استغلالها واستلابها واضطهادها ، بل ومحاولة قتلها بحجج الشرف والعرض لأنها من المحارم ، في حين نجد بعض هؤلاء الرجال منتهكين لحرمات الآخرين . إضافة إلى تحول فلسطين بعد «أوسلو» 1993 ، إلى «كعكة» ، يسعى الجميع إلى نهشها وابتذالها في ظل بحور الشك والتردي ، وتشرذم القيادة وانقسامها ، وتحكم عصابات المتحرفين بأرواح البشر وأقدار الناس ؛ فكانت «أوسلو» خدعة كبرى «بتنا بلا حل ولا ثورة ، صرنا كالغنم بلا راع ، من غير هدف»[1] .

تقدم الرواية أربع شخصيات نسوية فلسطينية رئيسة شغلت الحيز الأكبر في بنية السرد ، وهي :

الأولى : زينة (زينب) حمدان ، في الثلاثين من عمرها ، أمريكية المولد والنشأة ، وتعمل أستاذة لعلم الإنسان في إحدى الجامعات الأمريكية ، وهي ابنة أب فلسطيني ، وأم أمريكية ، انفصلا وهي صغيرة السن ، فعاشت مع أبيها ، تسمع منه حكاياته عن فلسطين ، وتتشرب أحاديثه عن ضرورة محافظة البنت العربية على عرضها ، وألا تفرط به حتى لا يكون مصيرها القتل ، وتذكر أنها في الخامسة عشرة من عمرها حملت في أحشائها جنينا بطريقة غير شرعية ، وأنها هربت من أبيها إلى جدتها الأمريكية (ديبورا) التي حمتها من محاولة قتلها . ثم أنجبت طفلا أعطته لأحد مراكز التبني ؛ لتواصل تعليمها وكتابة أبحاثها دون أن تقيم أية علاقة عاطفية أو جنسية . وتعود في زمن السرد ، أي بعد خمسة عشر عاما من هروبها ، إلى جذورها في مدينة «واد الريحان» بفلسطين لرؤية أبيها على فراش الموت . وتمكث عدة شهور تتعرف فيها على جذورها المشوهة ، راوية ما تشاهده من أحداث وأفكار ومصائب وعقد ، ثم تعود إلى أميركا رافضة أن تأخذ شيئا من إرثها بعد وفاة أبيها الثري ، واعدة بالعودة إلى الوطن مستقبلا ، لكن خيبتها مما شاهدت أفقدتها حماسها تجاه جذورها .

---

(1) فيصل دراج وآخرون : أفق التحولات في الرواية العربية (شهادة سحر خليفة) ، ص 177 .

والثانية : نهلة حمدان ، ابنة عم زينة ، وهي معلمة عانس في الخمسين من عمرها ، عملت مدرسة في الكويت ما يقارب ثلاثين عاما ، ساهمت من خلالها في تحسين وضع عائلتها المتكونة من أب وخمسة ذكور ، فساعدت أخوتها على أن يتعلموا في الجامعات حتى أصبح بعضهم مهندسين وعلماء . فهي كافحت من أجلهم بعد وفاة أمها ، ونسيت نفسها التي تذكرتها بعد أن طردت خلال حرب الخليج ، لتجلس في بيت أبيها عانسا مهملة ، تشعر بالضياع والندم والخيبة . فأخوتها يعيشون مع أولادهم وزوجاتهم ولا يهتمون بها وبرغباتها ، بل إنهم يطالبونها بصرف المزيد من بقايا مدخراتها لأجلهم . وما أن تقرر الانتباه لحالها ، ومستقبلها ، خاصة أنها لم «تذق» طعم الحب والجنس ، كما ذاقه الآخرون ، حتى تجد أخوتها يقفون عقبة في طريقها ، إذ يرفضون أن تتزوج السمسار «أبي سالم» ، في السبعين من عمره ، وهو المتزوج ولديه أولاد أشرار بعضهم في مثل عمرها . ثم تتمكن في النهاية من تذوق حياة الجنس على سنة الله ورسوله مع هذا السمسار العجوز ، مما يدلل على ما وصلت إليه من الابتذال ، رافضة عرض أخيها «كمال» أن تسافر معه إلى «فرانكفورت» بألمانيا لتعيش هناك ، وتتذوق الجنس مع رجال أكثر شبابا .

والثالثة : فيوليت ؛ نصرانية ، جميلة مثقفة تعزف الموسيقى ، وتعيش مع أمها في بيت مستقل ، وتمتلك صالونا نسائيا . ومشكلتها أنها قدمت جسدها في صياغة من صياغات السهولة النسائية على سبيل الحب لمجموعة من الرجال اعتقدت أنهم مختلفين عن رجال الواقع ، لكنهم كانوا يستغلونها بحكم كونها «حلاقة» ، وكان آخرهم الفدائي المتقاعد المشوه «مازن حمدان» . ودوما كانت علاقتها بعشاقها الشهوانيين تفشل ، لأنهم يريدونها جسدا مومسا بلا ثمن ، لذلك تقرر الرحيل إلى أميركا الحرية ؛ لتتخلص من العقد الذكورية في حياتها .

والرابعة : فتنة ، جميلة وشبه حمقاء ، تهتم بمظهرها كثيرا ، طلقها زوجها الأول لأنها لم تنجب ، ثم تزوجت الثري العجوز محمد حمدان والد زينة العائد من أميركا لتعيش عاقرا في ثرائه عدة سنوات . ولما أصبح على فراش الموت ، خافت من إمكانية أن تهرب ثروته من بين يديها ، فزرعت في أحشائها في المشفى جنينا من مني يهودي ، وادعت أن حملها على سنة الله ورسوله ، ثم

تنجبه ذكرا يحجب ثلثي الإرث لنفسه ، وتموت خلال ولادته بسبب الانتظار طويلا على الحاجز الإسرائيلي بين وادي الريحان والقدس ؛ محققة بذلك رمزية الرواية في الوراثة الصهيونية غير الشرعية لأغلب فلسطين ، فـ «إذا كان ميراث زينة هو الأرض/الوطن ، فإن من يمتلك أغلبيته الآن هو كائن إسرائيلي مشوه جاء من نطفة زرعت في رحم فلسطينية[1]» وهنا تكمن السخرية الرامزة إلى ضياع فلسطين في التسوية .

تحركت النسوة السابقات في محيط ذكوري التف حولهن ، وتشكلت العلاقة بين المرأة والرجل تحت عناوين الاضطهاد ، وممارسة الجنس غير الشرعي ، واستمتاع الرجل الثري بعدة نساء ، ومحاولة خروج المرأة من عنوستها بطريقة مشوهة . فتبدو الرواية «مرآة لمصائر فردية متوازية تنتج العقم أو تستهلكه لا أكثر[2]» . يضاف إلى ذلك أن النساء أنفسهن يتحركن بسلبيات ذاتية جعلتهن ضحايا سهلة للآخر الذي طاردهن بالسكاكين .

ما بين الرجال المتصفين بالسلبيات والنساء المضطهدات ، تشكلت علاقات حركية الواقع داخل الرواية في حكايات أشبه بالرحلات ، أبرزها : رحلة زينة بين انفصالها عن أبيها وبحثها عن جذورها ، ورحلة نهلة بين الكويت ووادي الريحان ، ورحلة فيوليت بين واقعها وطموحاتها في الوصول إلى أميركا ، ورحلة فتنة المتشبثة بالميراث حتى موتها . . وهكذا فلكل شخصية نسوية رحلة وإرث تبحث عنه وتريده لنفسها ، وهذه الرحلات تتصادم فيما بينها لتنتج رواية تشعرنا بعالم فني متكامل الجماليات ومتناسق الأبعاد على نحو يصوغ حكاية الشعب الفلسطيني في سياق «سخرية سوداء واسعة (. .) تحول البشر إلى مسوخ ، لأنهم حولوا بدورهم تاريخهم إلى مسخ تاريخي[3]» .

قضى والد زينة جل حياته في أميركا ، وهو يردد بين الفينة والأخرى : «راجعين للبلاد» ، وها هي زينة التي عادت إلى البلاد تخرج منها وهي تقول لعمها ما سمعته

(1) نزيه أبو نضال : المتلبس الفلسطيني في ميراث سحر خليفة . . ، ص 63 .

(2) فيصل دراج وخرون : أفق التحولات في الرواية الفلسطينية ، (فيصل دراج) ، ص 18 .

(3) نفسه ، ص 22-23 .

من أبيها مرات كثيرة : «راجعة . راجعة . والله العظيم راجعة[1]» . لكنها كيف ترجع وهي التي تصف جذورها بطريقة تدفعها إلى الهروب ؟ تصف ما رأته في الواقع مقبرة : «أأكون هنا مثل نهلة؟ أأكون هنا مثل فيوليت ؟ أتكون العيلة مقبرتي؟أيكون هذا ثمن الميراث ؟ وعدت أدون في أوراقي أن الأفراد في عائلتي مجرد زردات مفروطة في سلسلة أصدأها القهر[2]» .

تتشكل الرواية من منظور «زينة» ذات التربية الأمريكية المنفتحة التي اندمجت فيها عدة ثقافات : الفلسطينية والعربية والإسلامية والمسيحية والأمريكية ، يضاف إلى ذلك أنها تروي حكايات نهلة وفيوليت وفتنة .. فنعرف منها أن الإشكالية الأولى التي تواجه العربي في أميركا هي حماية بناته من التورط في علاقات جنسية غير مشروعة ، وأن هذه الإشكالية غير المطروحة على مستوى الذكور تصبح كارثة على مستوى الإناث ، وخاصة عندما تحمل البنت جنينا غير شرعي ، فيلحق العار الرجل الحرم ، ولا يبقى أمامه إلا محاولة قتل المرأة ليغسل عاره ، وهنا غالبا ما تهرب البنت ، فتلجأ إلى جدتها الأمريكية ، فيسهل هذا الهروب من ادعاء الأب بأنه قتلها ، وهذا ما حدث مع والدي هدى وزينة .

كانت «زينة» على معرفة تامة بما حاول أن يفعله والد هدى بابنته ، إلا أنها فعلت الجرم نفسه ، وكأن حماية الشرف في مجتمع أمريكي متحرر مسألة غير واردة ، وأن ممارسة زينة لما فعلته هدى ضرورة لا يمكن تجاوزها عندما تعيش البنت في مجتمع لا يحسب أي حساب لمسائل العرض والشرف بالطريقة التي يحسبها العربي : «كان لازم يذبحها ـــ كان أبي يتعمد أن يردد أمامي كلما سنحت الفرص ـــ وسخت اسمه ، ولطخت شرفه ، ووطت راسه بين الناس . لو أنا مطرحه لطاردتها لحدود جهنم[3]» .

تختزن ذاكرة «زينة» هذه الحكاية ، فتكرر التفاصيل نفسها وهي في الخامسة عشرة من عمرها ، ويحدث لها ما حدث لهدى ، بل إنها لم تستطع أن تتجاوز هذا المصير الدرامي ، وهي التي كانت تستمع منذ صغرها لأحاديث الرجال المتناقضين

---

(1) سحر خليفة : الميراث ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1997 ، ص317 .

(2) نفسه ، ص 160 .

(3) نفسه ، ص 15 .

الذين يتحدثون عن العودة إلى الوطن ليحافظوا على شرف بناتهم كما كان يكرر والدها : «أنا بدي بناتي يطلعوا عرب ، خفاف نظاف زي الشمعة[1]» . ومع هذا تسمعهم يفتخرون بما يفعلونه في بنات الأمريكان كرد فعل على ما يفعله الأمريكان في الشرق العربي من استعمار ، يقول أحدهم : «أنا اللي بخوزق وبخوزق وما بخلي بيضا ولا سودا ، كله بخوزق[2]» .

لماذا تضيع «زينة» ؟ لأنها لم تفهم لغة الآباء الساعية إلى المحافظة على الشرف فقط عندما يتعلق الأمر بالنساء اللواتي ينحصر مرضهن العضال المتوارث ببروز «حمصتين» مؤلمتين في الصدر ، وما أن يحدث وقوع المرأة في الجنس غير الشرعي حتى يعد هذا الوقوع عارا وتلطخا بالوحل ، لا يغسل إلا بالدم ، أي بقتل المرأة ، ولا يحدث مثل هذا مع الرجال الذين يتفاخرون بمغامراتهم الجنسية غير الشرعية ، وكأن هذا التناقض هو السبب وراء ضياع زينة قبل أن تمارس الجنس غير الشرعي وبعد أن مارسته ، لتصبح حياتها كلها ضائعة : «قبل ضياعي ، لغتي ضاعت ، هويتي ضاعت ، وكذلك اسمي وعنواني[3]» . والأهم من ذلك أنها تحمل عقدة جسدها التي جعلتها تعيش حياة العزلة : «لا وقت عندي للحب ، ولا للمشاعر ، ولا للقرابة ، ولا للصداقة (. .) أسير على الدرب وحيدة بقلب مقفر . لا أحد معي ، لا أحد سواي ، لا أحد لي ، ولا أرى إلا ظلي[4]» .

***

تعود «زينة» إلى جذورها ، فتتعرف إلى نساء بائسات مغتربات ، فتجد ابنة عمها «نهلة» العانس مثل «بقرة منسية» ، تتفشش بالتطريز وشغل الصوف والشطف والمسح ، وشهيرة زوج عمها تنظر إلى الزوج بعبادة ، وفتنة زوج أبيها تصطبغ بشكل غريب بدون ثقافة ، وبعقل لا يتجاوز عقل العصفور ، وفيوليت تبني من أحلامها قصورا واهية : «إن شفت واحد بيشبه واحد بمخيلتي ، بعمل منه مخلوق كبير ، وبيضل يكبر حتى يملا قلبي وكياني[5]» .

(1) نفسه ، ص 17 .

(2) نفسه ، ص17 .

(3) نفسه ، ص 18 .

(4) نفسه ، ص 62–72 .

(5) نفسه ، ص 133 .

وتعرف أن العقد الجنسية من أهم الفوارق بين الرجل والمرأة، كما يظهر من المقارنة بين حياتي نهلة وأخيها مازن، إذ ظهرت التناقضات بينهما شاسعة: «هو حكى قصة بيروت والثورة، وهي حكت قصة الدار والعيلة وعقوق الأخوة وهمّ البنات. هو حكى قصة الحب، وهي حكت قصة الجوع للمسة حب[1]». وهنا تغتاظ نهلة من علاقات مازن(المسموحة اجتماعيا) بفيوليت، مقابل الحصار المفروض عليها، فتنفث قرفها المعري للواقع الذي استغلها وضيعت من أجله عمرها في خدمة رجال حققوا ما أرادوا، وهي لم تحقق إلا الهزيمة والانهيار: «كلهم، عصروني مثل الليمونة وراحوا لحالهم وداروا الدنيا وداروا ظهورهم. حبوا وكرهوا وعرفوا نسوان أكثر من عدد الشعر بلحاهم[2]». وما أن تجد نهلة مصيرها الجنسي المنهار مع العجوز أبي سالم الذي غدا ميراثا بالنسبة لأولاده، حتى تشعر أن حياتها الماضية التي ضاعت منها اختزلت حالها في جسدها الذي يذوب أمام نظراته الجنسية إليها، فهو رغم أنه في السبعين من عمره، إلا أنه ميراثها الجنسي الذي يجعل عقلها مثل الدائخ، فيكون «الحب يأكل العقل ويجعل من المرأة الحرة عبدة ذليلة لعواطفها[3]»، لأنها لم تذق طعم الجنس من قبل.

ومأساة فيوليت أنها ربطت مصيرها الجنسي بمازن الفدائي المهزوم، لأنها لم تجد أفضل منه في الوضع الكئيب الذي تعيشه في وادي الريحان، لذلك كان ميراثها أو مصيرها المشوه مشابها للقشة في مهب الريح: «تمسكت فيه زي اللي بتتعلق بقشـــة[4]»، وهو يريدها جسدا في علاقة غير شرعية.

وفي ظل حياة الإحباط التي تعيشها الشخصيات النسوية في فلسطين، تأتي تساؤلات «زينة» القادمة من عالم الحرية محملة بالخوف من المستقبل فيما لو حاولت البقاء في فلسطين لتعيش جذورها المشوهة التي تفرز ميراثا تعيش فيه المرأة تحديدا الكبت والاستلاب والغربة ومحاولات الهروب من أوضاع مأساوية إلى أخرى أكثر تأزما، لأن المرأة مهما حاولت أن ترتفع إلى درجة الرجل، فإنها ستبقى في مرتبة

---

(1) نفسه، ص 66.

(2) نفسه، ص 69-71.

(3) نفسه، ص 101.

(4) نفسه، ص 135.

دونية ، خاصة إذا كانت «بدون ثقافة وشهادات[1]» .

وبكل تأكيد ستبقى المرأة هي الواقع المنكوب إذا ما قورنت بالرجل ، بل يكفيها نكبة أن تعيش عانسا مغتربة في الكويت لتنفق على إخوانها الذين يمارسون الحياة الجنسية على هواهم ، وهي تربي كل العقد في جسدها ، فحكاية نهلة تصبح حكاية المعلمات كلهن ، عايدة ، ومريم . . فالواحدة منهن ترزح بالطوز ، والأخ في ألمانيا ، وتركيا ، وأسبانيا ، يحب النساء وينام معهن ، ويتزوج «ماريا» ، يلقمها بالشوكة قطعة جاتوه ، وهي تسقيه الشمبانيا ، وترقص معه ، ولا تنال نهلة وزميلاتها إلا صور الأخوة مع عرائسهم الجميلات والقيام بواجبات التحلاية فيما بينهن . . هذه هي المرارة التي تطرحها الكاتبة من خلال المقارنة بين تعاسة المرأة وكبتها ، وبين حرية الرجل وعيشه الحياة طولا وعرضا .

***

إن رجال وادي الريحان من منظور فيوليت عالم مشوه ؛ «المرأة لديهم مجرد جنس ، أو أن فيوليت وشبيهات فيوليت مجرد جنس . وحتى النساء المحترمات فهن إما محترمات لأنهن فقسن لهم دستة أولاد ، أو لأنهن حجبن الرؤوس وكسرن النفوس ، وبتن بلا لون أو نكهة[2]» . وهذه الصور القاتمة جاءت بعد فشل علاقاتها العاطفية بكل من أحبت ، حتى غدت كأنها مومس ، تردد في داخلها «ما واحد منهم بني آدم[3]» . والأسوأ من ذلك أن الرجال أصبحوا ينظرون إليها وكأن فوق جبينها «يافطة» تقول للواحد منهم : «تفضل خذ أنا فلتانة» ، لذلك تضيق ذرعا بوادي الريحان ، فتعدها «وادي القرف ، وادي القلة . حتى النفس له طعم كريه . هنا الإنسان لا يتنفس . هنا الإنسان يختنق ويموت بفضل الناس[4]» .

تظهر فيوليت المرأة الأكثر جرأة في نقد واقع الرجال ، وعدم إمكانية التعايش مع ظروفهم المتاحة ، على عكس نهلة التي تعايشت في النهاية مع واقع أن تكون زوجة ثانية على مائدة رجل غدا ميرثا ، لتصبح حكايتها حكاية امرأة عادية لا تختلف عن

---

(1) نفسه ، ص248 .

(2) نفسه ، ص224 .

(3) نفسه ، ص226 .

(4) نفسه ، ص258 .

كل النساء تحت تصنيف «الحريم» . وكان بإمكان فيوليت أن تعيش حياة أفضل مع البيك ، حياة مساوية لحياة فتنة ، إذ كانت محاولات البيك صاحب الوضع الاجتماعي المتميز والثراء مغرية ؛ يمكن أن تدفع أية فتاة إلى صيد إرثه ، لكنه لم يكن بالنسبة لها ، كما تصفه ، «إلا مجرد لا شيء أو حيوان كوعه مثل وجهه ، ووجهه مثل الصرمة[1]» . وهي رغم كونها هادئة ، مما يجعل الرجال يستوطون «حيطها» ، فإنها «كانت تفاجئهم بعناد بغلة تهب فجأة لترفس وتعنفص وتلقي براكبها على الأرض خلال ثوان تحت الرجلين[2]» . وهذا ما فعلته مع البيك .

***

تنتهي الرواية بمجموعة من التركات المشوهة ، ابتداء من تركة كمال العالم لمشروع محطة تنقية المياه العادمة في وادي الريحان بين يدي الجهلة ؛ ليثمر محطة تلويث تنفخ الأوبئة والحشرات . وتركة زينة للمشروع الثقافي الفاشل الذي تحول إلى فضيحة بسبب تعاسة الناس ، وتركة إرثها من أبيها للأخ المشوه وعودتها إلى أميركا . وتركة فتنة للابن المصنوع من مني اليهود ليحجب الميراث ، لاندساسها في القبر . وتركة نهلة في فراش زوجها «المسخ الأمي المتخلف» وأولاده «جوقة المافيا» . وتركة الفدائي السلبي مازن الباقية في حلاوة الروح قبيل الموت : «أنا عمري ضاع على حكي فاضي ، وما بقي فيه غير حلاوة الروح[3]» . وتركة فيوليت ممثلة بالبيت والصالون اللذين تحاول أن تبيعهما لتهرب بجلدها إلى أميركا . وتركة الست أميرة (والدة فتنة) و«أبو جابر» في تربية الطفل المصنوع من مني يهودي بوصفه الوارث!!وليس أبو سالم وعائلته وسعيد وعائلته سوى تركة السمسرة الرديئة الانتهازية المتشكلة من خلال كيان ما بعد «أوسلو» من وجهة نظر السرد .

كما شكلت صور النساء جميعهن بلا استثناء في قوالب المعاناة والكبت والاستلاب والاغتراب ؛ فكأن الرواية هنا – وكل روايات سحر خليفة-تنتمي إلى الواقعية النقدية التي لا تجد في الحياة غير الشرائح المأساوية ، وهي بكل تأكيد لم تختر هذه الرؤية على حساب رؤى أخرى مناقضة موجودة في الواقع الذي تعيشه

---

(1) نفسه ، ص 229 .

(2) نفسه ، ص 250 .

(3) نفسه ، ص275 .

المرأة ، لأن قارئ الرواية لن يجد من الناحية التسجيلية سوى هذه الظروف السلبية التي تتنفسها الشخصيات النسوية – كما يتنفس الكائن الحي الهواء – في بنية اجتماعية ذكورية مهزومة غير حضارية تضطهد المرأة .

ولكن كون المرأة تعاني ، والرجل يعاني في سياق مصيرهما الاجتماعي/ الاقتصادي الواحد ، فإن المرأة تعاني معاناة مضاعفة ؛ لكونها الأضعف في صياغة العلاقة الاجتماعية بينها وبين الرجل ، بحيث تصبح مجردة من مزايا كثيرة تستلب حريتها ، مقارنة بالرجل الذي تصبح هذه المزايا حقا شرعيا له بحكم الأعراف والتقاليد ، ويكفي أن نشير هنا إلى ابنة أبي سالم المتزوجة التي طلقها زوجها بسبب زواج أبيها من نهلة ، لأن الزوج شعر بضياع إرثها ، لذلك تصبح على حد تعبير الست أميرة : «مخلوقة صارت بلا زوج ، ولا أب ، ولا ولد ، لأن الزوج تخلى عنها بسبب الميراث ، والأب تخلى عنها بسبب نهلة ، والولد سيتخلى عنها بسبب القانون [1]» . فالمصلحة هي التي تجعل الرجال يهتمون بالنساء ، مثل جمالهن ، ونسبهن ، ومالهن ، وأولادهن . . . وإلا لأصبحن مثل هذه «المخلوقة» ، وهنا التسمية تحقيق للسخرية بعد غياب صفة الإنسانية عن المرأة ، التي يتصورها سعيد أخو نهلة قيمة منافية للرجولة ، وأن الرجولة لا تتحقق إلا من خلال شكمها ، لذلك يبرر محاولة قتله لأخته نهلة المتمردة في زواجها ، على أنها رجولة لم تبق إلا له من بين ذكور «العيلة» ، يقول لأبيه : «أنا إيش عملت؟مش هيك بدك ، جابر مش هون ، وكمال صاير زي الألمان ، ومازن داير زيها وأكثر ، وأنت صرت كبير ، إذن مين ظل؟ قل لي مين ظل؟[2]» . وطبعا يريد أن يقول : إنه لم يبق رجل في عائلة أبي جابر إلا هو ، في حين تشعرنا الرواية أنه متخلف انتهازي ، تآمر مع أولاد أبي سالم لمنع الزيجة ، بل شاركهم في خطف أخته ، وكل هذا من أجل أن تكون له حصة في المشروع الذي حل فيه محل أخيه كمال لينفث الجرذان والروائح الكريهة .

تطرح الرواية قضايا كثيرة تخص مآسي الشخصيات النسوية ، وما حاولنا التعرف إليه هنا لا يتجاوز علامات أكدت ضياع زينة ، ونهلة ، وفيوليت ، وفتنة ، وغيرهن في سياق هيمنة الرجل الممتلئ بالعقد الناظرة إلى المرأة في مستويات دونية ، لا تجعلها

---

(1) نفسه ، ص 187 .

(2) نفسه ، ص168 .

قادرة على التصرف بمفردها ، بل هي دوما بحاجة إلى حمايته ، لتتحول هذه الحماية إلى اضطهاد واستغلال لتفريغ العقد الذكورية . وبذلك كان ميراث زينة الباحثة عن جذورها محجوبا للصبي المشوه المصنوع من المني اليهودي ، وميراث نهلة المدرسة وسنوات شقائها في الكويت وعمرها الذي ضاع محجوزا لشهوة العجوز السمسار الجاهل . وميراث فيوليت المتحررة الجميلة للبيع من أجل أن ترحل إلى أميركا . وميراث فتنة الزوجة الجميلة الحمقاء الموت المجاني لأجل أن يعيش الطفل المشوه الذي سيحجب الميراث كله ، مما يعني ضياع الجذور والوطن .

***

أنجزت سحر خليفة في رواياتها الثلاث السالفة الذكر إشكالية صراع المرأة داخل بنية المجتمع الذكوري ، مركزة على طبيعة علاقاتها المستلبة من الرجل . وما طرحته في هذه الروايات يتشابه إلى حد كبير مع ما طرحته في رواياتها الثلاث الأخرى . مع كون رواياتها هذه أكثر إبرازا لمآسي المرأة وقضاياها الاجتماعية والجنسية المعقدة ، بسبب تغييب بنى السرد لإشكاليات الصراع العربي الصهيوني .

فهي طرحت في رواية «مذكرات امرأة غير واقعية» نموذجا متكاملا لمعاناة المرأة من المهد إلى توقعات اللحد ، فقدمت عفاف بطلة الرواية الوحيدة مذكراتها من لحظة ولادة الذكر الأسطورة ، مقابل ولادة الأنثى الفاجعة أو المصيبة ، وأنهتها باللحظة التي تتصور فيها المرأة ملابسها الجميلة كفنا لها ، حيث تكون ضحية الرجل الذي سيقتلها غسلا لعاره ، ما دامت هذه المرأة فشلت في التواؤم مع قبر الزوج!!

وإذا كان الواقع الاجتماعي واقعا جائرا على المرأة ، حيث تعاني من الأب ، والأم ، والأخ ، والزوج . . فإن الواقع الثقافي بمختلف أشكاله لا يمثل في «عالم الشرق المتخلف» وضعية أفضل من الواقع الاجتماعي ، لذلك كان المثقفون في رواية «لم نعد جواري لكم» أكثر سلبية ، في استغلالهم للنساء ، خاصة في دائرة تحويلهن إلى مومسات ، بلا شرف . وإذا كانت فكرة معاناة المرأة اجتماعيا هي الفكرة الرئيسة التي شيدت رواية «مذكرات امرأة غير واقعية» ، فإن فكرة معاناة المرأة ثقافيا تكاد تكون الفكرة المحورية في بناء رواية «لم نعد جواري لكم» ، حيث بدا المثقفون أكثر سلبية من الرجال التقليديين في استغلالهم للنساء!! مع كون المرأة نفسها قد ساهمت بطريقة أو بأخرى في تسهيل استغلالها واضطهادها ، وتعميق سلبياتها !!

ولعل مآسي المرأة المتعددة أينما وجدت كما اتضحت في رواية «الميراث» تعد

تلخيصا لرؤية سحر خليفة لعالم الأسرة العربية المشوهة المقهورة بخصوص ما يفرضه هذا العالم من تشوه على النساء مثقفات كن أم حريما ، سواء عشن في بيئة عربية أم في بيئة أمريكية ، متزوجات أم عوانس . . فكلهن يعانين اضطهادا واغترابا ؛ إذ الرؤية التي تصرّ عليها الكاتبة هي إظهار معاناة النساء في كل أحوالهن ، بوصفهن ضحايا إلى درجة عميقة الجذور .

ثالثا : بنية النماذج النسوية

يمكن اختزال حركية النساء في روايات سحر خليفة الست في النماذج التالية :

- نموذج المرأة المثقفة المحافظة على جسدها من الابتذال : رفيف ، وسميرة ، وسمر ، ونوار ، وزينة ، وقد فشل هذا النموذج في علاقاته العاطفية .
- نموذج المرأة التي فشلت مع حبيبها في احترام جسدها الذي قدمته له : ليلى ، عفاف ، سحاب ، سامية . . . وهو نموذج يعاني من غياب الحب أو الفشل فيه!!
- نموذج المرأة شبه الحرمة الواعية التي تكد وتتعب وتضحي ولا تجد علاقات عاطفية أو جنسية مريحة : سعدية ، نهلة ، الست زكية . . .
- نموذج المرأة السهلة التي تحولت إلى مومس أو شبه مومس ، أو مؤهلة لذلك : خضرة ، وسكينة ، ونزهة ، وإيفيت ، وفيوليت . . وهو النموذج الأكثر قدرة على نقد المجتمع والثقافة في لغة صريحة جارحة فائقة للتدرن .
- نموذج المرأة الحرمة في واقعيتها التسجيلية : الأمهات الرحيمات ، والزوجات المثرثرات . .

لعل سحر خليفة من خلال رواياتها الست تعد رائدة الكتابة النسوية الفلسطينية في تعرية الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية الذكورية المستغلة للمرأة ، كما لفتت الانتباه إلى الكثير من المآسي التي عاشتها المرأة بسبب سلبياتها الذاتية . وأيضا فعّلت نموذجا نسويا يعاني عقدا كثيرة ، لكنه حاول البحث عن طريق أكثر أمانا بالكسب المادي والاستقلالية الثقافية!!ويمثل هذا النموذج «سميرة» في «لم نعد جواري لكم» ، و«نوار» في «الصبار» ، و«رفيف» في «عباد الشمس» ، و«عفاف» في «مذكرات امرأة غير واقعية» و«سمر» في «باب الساحة» ، و«زينة» في «الميراث» .

ويبدو أن الميزة المهمة التي تميز كتابة سحر خليفة أنها عالجت وضع المرأة المأساوي ضمن الوضع الفلسطيني العام الأكثر مأساوية ، وبواسطة التداخل بين

الوضعين أظهرت أن قيم التخلف والجهل هي التي جعلت الناس عبيدا لأفكارهم البائدة التي طحنتهم ومزقتهم ، فجعلت الحياة لوحات سوداء ، مشلولة عمياء ، تفتقر إلى العقل والعاطفة ، وفي كل ذلك كانت المرأة نصف المجمع أكثر عبودية وتهميشا واضطهادا ، خاصة أن الذكورة تتحفز دوما لقمع النساء وملاحقتهن بالسكاكين ، دون وجود أية مبررات منطقية لهذا القمع ، باستثناء كون المجتمع الذكوري يئن تحت القهر والاضطراب والضياع والاغتراب والتمزق بفعل قيم الجهل والاستلاب ، وبكل تأكيد لن ينتصر هذا المجتمع على عدوه ما دام يعيش حالة تآكل ذاتية ، يضطهد فيها بعضه بعضا!!

فروايات سحر خليفة مليئة برجال مدانين في حياة المرأة ، منهم : الشرير ، والمتناقض ، والسلبي ، والمتفهم بحذر ، والتقليدي ، والمتخلف ، والانتهازي . . الخ . ولو تتبعنا صفات هؤلاء الرجال في الروايات ، فلن نجد رجلا خاليا من الشوائب والنقص والسلبية ، لتغدو نوعيات الرجال وصورهم المتعددة لا تخرج عن الرؤية العامة التي غلفت بها الكاتبة بنية الذكور بوصفها قيمة سلبية . ومع ذلك يمكن وضع الرجال في ثلاث فئات ، هي :

1. الرجل التقليدي ، وهو رجل يمتلئ بالسلبيات ، حيث تتعدد مستوياته اجتماعيا ، فهو الأب ، والابن ، والزوج ، والأخ . . وهؤلاء يكادون يسجلون البنية التسجيلية في الرواية ، حيث نجدهم نمطيين في صفاتهم وأخلاقهم وممارساتهم للأدوار السلبية المتوقعة منهم . فهم الفئة الأبوية المضطهدة للمرأة ظلما ، وقمعا اجتماعيا ونفسيا وثقافيا ، حيث نجدهم دائمي القمع للمرأة بحجج القيم والعادات والتقاليد الخاصة بالشرف وإفرازاته الأخلاقية السلبية عادة من وجهة نظر المرأة أو الثقافة الذكورية المتنورة . والرجل التقليدي ، عموما ، هو رجل متماثل مع القيم الاجتماعية السائدة ، لأن هذه القيم من صنيعته أو صنيعة الميراث الذكوري السائد ، حيث تقمع هذه القيم المرأة ، وتضطهدها ، وتستغلها . ويكون الرجل هو الأداة لتنفيذ سلب المرأة حقوقها ، مقابل إعطاء الذكر الحرية الكاملة للتمرد على القوانين ، إذ من حقه أن يصول ويجول وينتهك الأعراض ، ويبقى نظيفا كالديك . والأمثلة كثيرة على استغلال المرأة في هذا الوضع التقليدي ، حيث استغلت عفاف من أبيها ، وأخوتها وزوجها والبيئة ، كما استغلت نزهة ونهلة وسعدية وسميرة والست زكية . . على أيدي الأزواج والأخوة والآباء .

2. الرجل المثقف : إن شريحة المثقفين من الرجال شريحة سلبية عموما في روايات سحر خليفة ، وتظهر سلبيتهم في استغلال المرأة جنسيا عن طريق صيدهم لجسدها بشباك الثقافة ، أي بدعوتها إلى التحرر ، وخاصة التحرر جنسيا ، فتكون الثقافة وسيلة لإسقاط المرأة في دائرة الجنس غير الشرعي ، ثم يتحولون عنها إلى امرأة عذراء غير مثقفة عندما يتزوجون . ويشكل المثقفون مساحة كبيرة في رواياتها التي تنمطهم في فكرة التناقض والانتهازية ، وتعمق سلبياتهم كنماذج فاروق البورجوازي ، والبيك السياسي عبد الهادي ، والثوري الانتهازي عاصم المربوط ، واليساري الاستغلالي مازن حمدان . . الخ . ولو تتبعنا شخصية المثقف لوجدناها في رؤية الكاتبة أسوأ من شخصية الرجل التقليدي ، لأن الرجل التقليدي واضح في تكريس التخلف الاجتماعي في بناء نموذج المرأة الحرمة ، بينما الرجل المثقف يسخّر ثقافته ليقمع المرأة بطريقة أكثر إيلاما ، حيث ثقافته شكلية مقنّعة .

3. الرجل الإيجابي : إنه الرجل المختلف الذي يعاني مثل المرأة كثيرا من محبطات الواقع ، لكنه لا يخلو من أخطاء وسلبيات رغم تعاطفه مع المرأة التي تجد في علاقته بها الكثير من التناقضات ، مما يسبب بتر العلاقة الثقافية أو الاجتماعية أو العاطفية بينهما ، لكن رؤية الكاتبة تشي بروح التعاطف مع هذا النموذج ، خاصة إذا ارتبط بروح الشباب المكافح عن الوطن ، إذ لا تستطيع أية كاتبة أن تهدم هذا النموذج كلية ، لذلك وجدنا شخصيات جيل الفدائيين الأول ، ممثلين بباسل «أبو العز» ، وجيل شباب الانتفاضة ممثلين بحسام يحظون بتعاطف رؤية الكاتبة . وأيضا ، إلى حد ما ، حظيت شخصيتا عبد الرحمن الميثلوني ، وعادل الكرمي بإيجابية محدودة ، مع بقائهما سلبيين كغيرهما من المثقفين الذين شكلوا اللوحة السوداء مع التقليديين في حياة المرأة . ولأن شخصيات باسل وحسام وعبد الرحمن وعادل تعيش معاناة اجتماعية وسياسية مركبة ، فإن التعاطف معهم يحمل صياغات ملونة بين رفضهم في بعض التصرفات ، والتعاطف معهم في تصرفات أخرى .

ولم تظهر في أية رواية لسحر خليفة تجربة حب أو عشق ناجحة ، إذ كل العلاقات العاطفية مكسورة أو محفوفة بأخطاء كبيرة تشير إلى مستقبل رمادي ، واحتمالات الكسر أبرز من احتمالات النجاح . وغالبا ما يكون الرجل هو السبب

المباشر في كسر المرأة ، لأنه يريدها إذا كانت مثقفة أن تكون جسدا لا حبيبة ، ويرفضها زوجة اجتماعية في علاقة شرعية بعد أن يشبع منها ، فغالبا ما تكون المرأة مستغلة في هذه العلاقة ، لذلك فضحت الكاتبة تصرفات الرجال وأساليبهم في استغلال المرأة وتعذيبها ، ومعنى ذلك أنها أدانت بنية المجتمع الذكوري المهيمنة في الحياة ، وأدانت البنية الثقافية التي تفرزها هذه الذكورة .

و غالبا ما تكون فئة الرجال الإيجابية مضحية من أجل الناس يساريا ، ومن أجل الأرض وطنيا ، دون بروز إيجابية مهمة لصالح المرأة ، مما يجعل البنية الاجتماعية العامة في صراعاتها المختلفة بين الرجل والمرأة بنية بائسة في تقاليدها وأفكارها وعلاقاتها ؛ إنها بنية مجتمعات شرقية غير حضارية تجعل نهوض رؤية أية كاتبة مثقفة بثقافة نسوية قائمة على أرضية الرفض لكل ما يدور في المجتمع المتخلف تجاه المرأة .

ولم تسلم المرأة ذاتها من النقد في رؤية سحر خليفة ، سواء أكانت هذه المرأة منسجمة مع الأرضية الاجتماعية الذكورية ، أم ثائرة عليها ، إذ يمكن أن نشير إلى سياقات كثيرة أدانت فيها الكاتبة المرأة ، فهي إن تعاطفت مع عفاف ضد أهلها وزوجها وبيئتها ، تجدها ترسم صورة سلبية تسبيا لسامية التي تخلت عن حبيبها مرتين دون مبرر منطقي ، باستثناء السطحية الثقافية البورجوازية .

وبشكل عام يمكن أن نحدد مجموعة النساء في روايات سحر خليفة من جهة حركيتهن السلبية أو الإيجابية على النحو التالي :

* المرأة المثقفة ثقافة يسارية ، وهي امرأة ضحية ، لكنها من أكثر النساء توازنا ، حيث تحاول أن ترسم مصيرها المتمرد باعتدال . وهنا نجد رفيف ، وعفاف وسمر وسميرة وزينة إيجابيات في ثقافتهن وفي بحثهن عن التوازن في بنية اجتماعية متحيزة ضدهن ، إلى حد القمع والتنكيل . وهؤلاء المثقفات يجسدن رؤية الكاتبة المتعاطفة معهن ، حيث يمكن أن يصاغ منهن ما يشابه السيرة الذاتية ، ورؤاها الثقافية النسوية .
* المرأة المثقفة ثقافة بورجوازية ، وهذه الفئة تتصرف تصرفات سلبية ، لا تجعل المرأة مختلفة عن سياق الحريم الذي وضعه المجتمع لهن ، كما تلعب أجسادهن دورا محوريا في صياغة علاقاتهن بمن حولهن ، وأجسادهن بالتالي تحد من ظهورهن بمظاهر ثقافية واضحة ، ويمكن أن تعد سامية نموذجا مهما ، تشاركها نوار ونسرين

إلى حد ما .

* المرأة الحرمة التقليدية المتوافقة مع الرجل أو التي حلت مكانه في اتخاذ القرارات ، وهي امرأة سلبية عندما تتوافق مع البنية التقليدية الذكورية للمجتمع ، فتكون تابعة لرجل في سياق الحريم . وبعضهن قدم صورة اجتماعية مشرقة كسعدية والست زكية .

* النساء المومسات أو المتشابهات معهن في رؤاهن وأفكارهن ، بحيث يغدو الجسد تيمة مركزية في حياتهن ، بسبب توافر عناصر الجمال أو الظروف الخاصة التي جعلتهن يخضن هذه التجربة الجنسية المريرة ، ونماذجهن حضرة ونزهة و سهى وفيوليت .

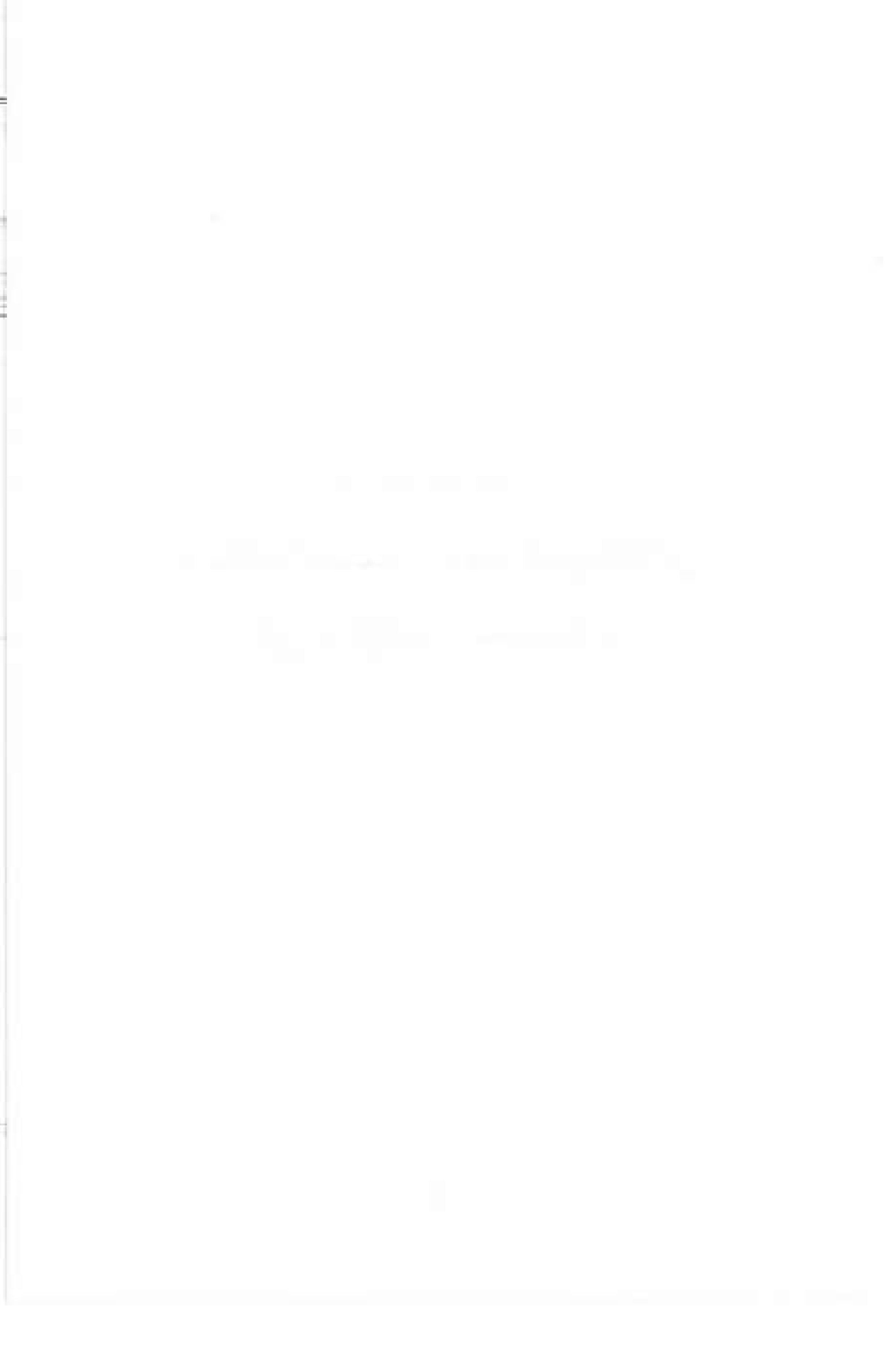
لقد احتفلت روايات سحر خليفة بشعرية الواقع الموضوعي السلبي الذي تعيشه الشخصيات . ففي كل الروايات معارك اجتماعية ثقافية بين المرأة والآخر ؛ حيث تبدأ معظم الروايات بإشكالية كبيرة تعيشها المرأة ، كأن تتهم بشرفها ، أو أن يتحفز المجتمع والمحارم لحماية شرف امرأة أختا أو بنتا ، وما يدور في هذا السياق من رؤى ومفاهيم مغلوط من وجهة نظر المرأة الكاتبة ، فتقبع المرأة تحت ستار الوصاية والرقابة ، أو أن تكون عورة متمردة تمردا محدودا ، أو أن تتهم بمثل هذا التمرد ، وتسير حركية الروايات في تجلية توتر العلاقة بين المرأة والآخر ، حتى تصل إلى نهاية الرواية ، حيث تعيش المرأة غربة مؤكدة ، تتلاشى تحت ستار الانسجام مع الواقع بحكم الدخول في معركة وطنية مع الاحتلال ، أو أن تبقى مأساة المرأة مفتوحة على عالم الضحية المركبة في عقدها على أيدي رجال غلاظ قساة ، ونساء أكلات لحوم جنسهن .



الباب الثالث

جماليات المرأة وعلاقاتها بالآخر

في الرواية الفلسطينية



الفصل الأول

جماليات المرأة وإنتاج اللغة السردية



أولا : علاقة المرأة بإنتاج اللغة السردية

المرأة واللغة السردية كيانان يمتزج أحدهما بالآخر امتزاجا أصيلا ، إذ لا قيمة جمالية حقيقية للغة السردية بعيدا عن استيعاب شخصية المرأة ، كما لا قيمة لهذه الشخصية بذاتها إن لم تكن متعددة الدلالات ، متنوعة الجماليات . يضاف إلى ذلك أنه بإمكاننا أن نعد اللغة جسدا (أنثويا) وأن نعد الجسد لغة[1] ، فيغدو التداخل بين اللغة والمرأة كبيرا إلى درجة التماهي .

واللغة السردية كما نعرف ، كانت في الماضي لغة الهامش في متن اللغة الشعرية ، وكذلك كانت المرأة في الماضي نفسه علامة هامشية في متن الهيمنة الذكورية . ومع الانقلاب الثقافي في بدايات القرن العشرين ، انتقل الهامش إلى المتن ، فصارت اللغة السردية (الرواية) ديوان العرب[2] ، وصارت المرأة أهم إشكاليات الرواية ، كاتبة ومكتوبا عنها . ومن هنا تعد جمالية المرأة داخل بنية اللغة السردية محركا رئيسا للبنى السردية كافة ، ابتداء من العناوين ، وانتهاء بالفقرات الأخيرة في المتن ، سواء أكانت المرأة حاضرة أم غائبة ، لتتشكل بالتالي لغة السرد من خلال تفاعل الكتابة مع المرأة بوصفها شخصية ، وبطلة ، وصوتا يعبر عن ذاته ، ومنظورا لرؤية العالم ، ودورا حافزا في بناء شخصية الآخر ، وطبقة جنسوية ، وعلامة رمزية ، وجسدا متعدد الإيحاءات ، وثقافة مغايرة لما هو سائد ، وإنسانا له طبيعة الحياة الواقعية المليئة بالتناقضات ، وعلامة أنثوية تفصل بين الأخلاق ونقيضها ، وكابوسا أو أسطورة أو خرافة أو سرابا أو سحابا . . هكذا تبدو المرأة في اللغة إيقاعات جمالية متعددة ، لا تمكننا من اختزال جمالياتها المنبثة في ست وثلاثين رواية ، موضوع هذا البحث ، في صفحات محدودة ، لذلك سيقتصر حديثنا عن العلاقة بين المرأة واللغة السردية على معالجة بعض القضايا الإشكالية بخصوص توظيف شخصية المرأة داخل بنية السرد من خلال مؤثرات المرأة في تكوين اللغة الإبداعية ؛ على اعتبار أن

---

(1) انظر عن العلاقة الحميمة بين الرواية والجسد «شاتال شواف : الرواية - الجسد ، مواقف ، ع55 ، صيف 1988 ، ص 13-27 .

(2) انظر عن الرواية بوصفها ديوان العرب : علي الراعي : الرواية في الوطن العربي ، ص 9-19 .

«النساء في الأدب سبب إبداع الرجل[1]» ، وأن أهم الدوافع التي دفعت المرأة إلى الكتابة «رغبتها في عرض معاناتها الخاصة ، والدفاع عن قضيتها كأنثى[2]» .

وتبدو أهمية المرأة في لغة السرد قائمة على أساس أنها الموضوع الرئيس الذي يشغل الرواية ، وبخاصة في مجالات واقعية المرأة ، والترميز ، والعلاقة العاطفية والجنسية . ولو جردنا أية رواية من المرأة لغدت معظم الروايات هياكل عظمية ، لا تغني ولا تسمن ، وبلا لون أو رائحة ، وستصير اللغة هشة بلا قيمة تذكر!!

فإن اتفقنا على أن الروايات النسوية لم تعالج إلا قضية المرأة أولا وأخيرا ، فإن الروايات الذكورية أيضا ليس فيها موضوع أهم من موضوع المرأة ، بل إن المرأة نفسها تتحول إلى رمز للأرض ، والقضية ، والشعب . . . فتناولت روايات جبرا العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة ، وقدمت روايات حبيبي امرأة غائبة عن الواقع ، حاضرة في الذاكرة والمكان ، ووظف كنفاني المرأة الواقعية الرامزة في كل رواياته .

وعلى هذا الأساس تشكلت جمالية أية رواية من الروايات النسوية أو الذكورية بإبراز العلاقة الحميمة بين اللغة والمرأة ، دون إغفال أهمية الإشكاليات الأخرى ، كفلسطين ، والذات المبدعة ، والعالم الاجتماعي ، والثقافة ، والسياسة ، والفقر ، والصراع . . لكن هذه الموضوعات ليست أهم من ديناميـة جمالية الشخصية النسوية في بناء العالم السردي ، وخاصة في بناء لغته ، بل إن المرأة قد تعبر عن بقية الإشكاليات بطريقة واقعية أو رمزية .

لا بد أن تطرح جمالية العلاقة بين المرأة واللغة السردية مجموعة من الأسئلة ، التي تكشف كنه هذه العلاقة ، ومنها : ما مدى الحجم اللغوي الذي أنتج في الرواية عن المرأة وعلاقتها بالآخر؟وكم مثلت المرأة بوصفها صوتا حاضرا ، أو دورا حاضرا غائبا في هذا الحجم اللغوي؟وما أبرز إشكاليات اللغة المكتوبة عن المرأة؟وما خصوصية الرواية الفلسطينية في تفعيلها للمرأة ، رؤى وجماليات؟

---

(1) فرجينيا وولف : النساء والأدب القصصي ، تر إيمان أسعد ، الآداب الأجنبية ، السنة 18 ، ع70 ، ربيع 1992 ، ص 147 .

(2) المرجع نفسه ، ص 147 .

ثانيا : علاقة المرأة بالمساحة اللغوية وحوافزها

لا شك أن المساحة اللغوية التي خصصت للمرأة في الرواية النسوية تتجاوز ما خصص لها في الرواية الذكورية كثيرا ، وهذا التجاوز ناتج عن كون المرأة تكتب عن ذاتها ، فتبرز قضيتها النسوية من خلال العلاقة الحميمة بين الذاتي والموضوعي ، على عكس الرجل الذي يتناول المرأة كأحد هموم البطل الذكوري الحامل لهموم الواقع .

فالمرأة في روايات حبيبي جزء مهم من ذاكرة البطل ، وهي من هذه الناحية تعد ركيزة داخل بنية السرد ، لكنها محدودة كمساحة لغوية بسبب استطرادات حبيبي لمعالجة موضوعات كثيرة تشكل هموما عديدة في ذاكرة بطله الذي يسعى إلى بناء عالمه السردي من خلال تمتين علاقاته وأفكاره بماضيه ، وخاصة العلاقة مع المرأة/الوطن ، لهذا تصبح جمالية البنية النسوية في الرواية قائمة على استعادة الماضي ، ومحاولة إعادته إلى الحاضر للمقارنة بين ما آلت إليه حال الفلسطيني بعد كل هزيمة وبين حاله الرومانسية العاطفية الجمالية في الماضي ، حيث كانت العلاقة حياة إنسانية ، ثم غدت في الحاضر لا تتجاوز الذاكرة المذبوحة نتيجة تهميش المكان الفلسطيني والمرأة الفلسطينية بفعل القمع الصهيوني ، وفي المحصلة النهائية نجد إشكالية الرواية عند حبيبي قائمة على ذاكرة البطل المهزوم الباحث عن المرأة ، مما يفضي بالكتابة إلى أن تكون ذكورية في صوتها ، أنثوية في قضيتها ودورها ، على اعتبار أن الجانب الأنثوي غير مهم في ذاته بقدر كونه قيمةمركزية في الذاكرة الذكورية المسكونة بالعلاقة بين الرجل والمرأة من جهة ، وبالعلاقة بين الرجل ووطنه وماضيه حين تعد المرأة رمزا للوطن/ الأرض من جهة أخرى ، وهذا هو منبع جمالية توظيف المرأة عند حبيبي!!

***

وكانت المساحة اللغوية المخصصة للمرأة وما يتعلق بها عند كنفاني لا تتجاوز علامات اجتماعية رمزية في «رجال في الشمس» ، تدفع الرجل إلى المغامرة ، حيث غامر أبو قيس بعد تشجيع أم قيس له بالرحيل إلى البحث عن المال ، وأخرجت أم زكريا ابنها مروان ليندفع إلى الهدف نفسه ، وساعد عم أسعد أسعد ليتمكن من تحسين أوضاعه المالية كي يتزوج ابنته ، وفقد أبو الخيزران رجولته فاندفع بعد غياب المرأة من حياته إلى البحث عن المزيد من النقود ، شاعرا بالخزي وهو يتذكر تلك المرأة التي ساعدت من استأصلوا ذكورته ، ويروج الحاج رضا قصص الراقصة كوكب بين

عساكر الحدود ليمرر مهرباته ، ويظهر شبق عساكر الحدود لأية قصة عن الجنس والجسد ليتعلقوا بها[1] . . وذلك كله يشعرنا أن دور المرأة حافز وباعث للكثير من العلاقات والتصرفات ، لتبدو الرؤية المركزية للمرأة رئيسة في بنية السرد ، رغم كون مساحتها محدودة ومغيبة بسبب إحالة لغة الرواية إلى الذكور كما يتضح من العنوان ، حيث تتفق على أن كنفاني قدم في رواياته بنية سردية ذكورية ، لكنه لم يغيّب مركزية المرأة في هذه الرواية أو في غيرها . فيقدمها في الصميم من مشكلات الواقع الاجتماعي عن الحياة ، والوطن ، والمرأة ، والإنسان ، والحقيقة[2] ، حيث نجد «مريم» في «ما تبقى لكم» هي مركز التحولات في الرواية ، فما قبل انتهاك عرضها يختلف عما بعد ذلك ، بالنسبة لذاتها أو للآخرين ، فهي كانت هامشية ، مغيبة ، مثلها مثل خالتها ، وأمها ، وكل من حولها ، ثم بعد أن انتهك زكريا عرضها تشكلت التحولات في شخصيتها ، وشخصيات حامد والأم والصحراء والزمن ، وزكريا ، والجندي الصهيوني ، فصار عرضها -بما يحمله من دلالات- النافذة التي انفتحت على مصراعيها لتعيد بناء العالم ضمن رؤى جديدة ، لذلك يمكن عد شخصية مريم حافزا لتوليد الكثير من العلاقات والصراعات التي كانت ساكنة أو مغيبة ثم ظهرت من أعماقها الخبيئة إلى غليان السطح!!

وتشكل شخصية أم سعد في «أم سعد» مساحة حيوية في بنية السرد ، بحيث تعد هذه الرواية أهم روايات كنفاني ، بل أهم الروايات الفلسطينية كلها[3] ، توظيفا لشخصية الأم داخل بنية سردية رامزة لحياة الشعب الفلسطيني وعلاقاته بقضيته الوطنية ، ومن الممكن اعتبار وظيفة أم سعد وظيفة ذكورية ثورية ، ووظيفة رمزية إنسانية ، وهي بالتالي لا تعني الوظيفة النسوية أو القضية النسوية ، لكنها تعطي دلالة جمالية تعني أن هذه الأم قادرة على أن تحمل كل الدلالات الممكنة في بنية السرد بما فيها الدلالة النسوية ، وليس بإمكان أي رجل مهما كانت شخصيته أن

---

(1) انظر تحديدا فصلي «الطريق» و«الشمس والظل» حيث تتكثف فيهما الرؤى الجنسية : غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول : الروايات : رجال في الشمس ، ص 105-143 .

(2) مصطفى الولي : غسان كنفاني : تكامل الشخصية واختزالها ، ص 97 .

(3) تعد رواية «أم سعد» في الثقافة الفلسطينية الثورية مثل رواية «الأم» لمكسيم جوركي في الثورة الشيوعية الروسية .

يحمل ما تحمله هذه الأم من دلالات عميقة في توليد فضاء الرؤية الخاصة بهزيمة حزيران من منظور كنفاني ، فكانت أم سعد رمزا ثوريا أعمق بكثير من شخصية مريم التي لم تتجاوز مساحتها ربع مساحة رواية «ما تبقى لكم» لتحال الأرباع الثلاثة الأخرى إلى حامد والصحراء والساعة . أما أم سعد فهي فضاء العنوان والمتن ، وهي أيضا تتحول إلى راوية للعديد من الحكايات عن الماضي الفلسطيني وحاضره[1] .

ونجد مساحات «صفية» و«ليلى الحايك» و«سعاد» و«زينة» و«زينب» تشكل رؤى بثها كنفاني من مسارب عديدة في رواياته ، أهمها : فطرية صفية ، والجنس مع ليلى الحايك ، وبطولة سعاد الثورية ، وانتهاك عرض زينة ، والخوف من جسد زينب ، وهي إشكاليات تفضي إلى ظاهرة أهمية المرأة عند كنفاني كجمالية لا بد منها لتكون الرواية مهمة ، وقد تكون المساحة التي تعطى للمرأة محدودة قياسا إلى مساحة الرجل ، لكنها مساحة قادرة على أن تقيم التوازن ، وتعدد الجماليات ، وتعمق الدلالات داخل بنيته السردية ، فلا يمكن أن تستقيم رواية «عائد إلى حيفا» دون اتخاذ صفية مطية لبث الوعي الفطري العاجز عن المواجهة مع الآخر المتسلح بالعنصرية وآلياتها الفتاكة في قمعه للفلسطيني ، كما لا يمكن أن تكون رواية «الشيء الآخر من قتل ليلى الحايك» رواية مهمة بدون ليلى الحايك الجسد الشهي ، وموضع المغامرة ، ولغز الجريمة في حياة المحامي صالح الذي يجد نفسه محكوما بثنائية حبه لزوجه ديما وشهوته لجسد ليلى الحايك ، لتصبح هذه الثيمة مركزية الرواية وما ينشأ عنها من تحولات ورؤى وجماليات .

***

قدم جبرا في رواياته مساحة واسعة للمرأة ، إلى حد قيامها برواية نصف لغة رواية «يوميات سراب عفان ، وبرز صوتها في رواياته الأخرى ، وخاصة «البحث عن وليد مسعود» . وقد عودنا جبرا في رواياته كلها على أن علاقة بطله بالمرأة موضوعه المفضل على الإطلاق ، والذي يجعل رواياته تقدم «شبكة واحدة للعلاقات[2]»

---

(1) انظر عن الحكايات التي روتها «أم سعد» في فصول الرواية : «الرسالة التي وصلت بعد 32 سنة» ، ص303–310 ، و«الناطور وليرتان فقط» ، ص315–319 ، و«أم سعد تحصل على حجاب جديد» ، ص 323–326 .

(2) محمد كامل الخطيب : الرواية والواقع ، ص 47 .

الجنسية ، بل تتعدد هذه العلاقة لتشمل عدة علاقات تسير في النهج نفسه ، كما لاحظنا في «السفينة» و«البحث عن وليد مسعود» . وتعد حركية النساء في ضوء هذه العلاقة الجنسية كينونة لغته السردية من بداياتها إلى نهاياتها ، رغم حرصه أحيانا على أن يبث بعض القضايا الفكرية والثقافية والوطنية ، إلا أنه يشعرنا دوما أن هذه الأشياء لا تصلح إلا من خلال شخصية المرأة التي يجعلها أحيانا رمزا للأرض ، وأحيانا للشر ، وأحيانا للشهوة والشبق ، وأحيانا للجسد الذي ينير الظلام . . وهذا البناء الجمالي المتعدد للمرأة عند جبرا ينشأ من خلال الرؤية الذكورية ، لا من خلال رؤية نسوية ، حتى وإن حاول أن يشعرنا في السرد أحيانا أن المرأة مستقلة في بعض تصرفاتها ، وظهور صوتها المختلف عن صوت بطله إلى حد ما ، لكن هذا الاختلاف ظاهري لا جوهري ، وفي كل الأحوال تبقى المرأة أهم حافز للكتابة السردية المتولدة من جسدها على وجه الخصوص ، وما يفضي إليه هذا الجسد من شبق وجمال وشر ورمز . .

فرواية «صراخ في ليل طويل» تعبير عن علاقة البطل بالنساء المتولدات من «البورجوازية» والإقطاع (سمية شنوب ، وركزان ياسر) ، و«صيادون في شارع ضيق» قائمة على العلاقات العاطفية والجنسية في الدرجة الأولى بين البطل وثلاث نساء(ليلى المقدسية ، وسلافة النقوي ، وسلمى الربيضي) ، و«البحث عن وليد مسعود» تتجاوز أحيانا قضية العلاقة بالمرأة من خلال التأريخ لسيرة وليد مسعود الأولى ، لكن الرواية في جوهرها علاقات جنسية جريئة للأبطال وخاصة لوليد مسعود مع نساء شبقات (مريم الصفار ، ووصال رؤوف ، وجنان الثامر) ، و«السفينة» لعبة علاقات جنسية وعاطفية للرجال الهاربين من أوضاع مختلفة مع نساء ضاجات بالجسدية (لمى عبد الغني ، ومها الحاج ، وإمليليا ، وجاكلين) ، و«يوميات سراب عفان» هي صوتان يتداخلان (سراب ونائل) للتعبير عن الحب والجنس ، و«الغرف الأخرى» تتشكل من خلال العلاقة بالجنس الكابوسي الشبق(يسرى المفتي ومثيلاتها) ، و«عالم بلا خرائط» تحيل جبرا إلى الجانب الجنسي (علاقة البطل مع نجوى العامري ، ومياده أمين) ، وتحيل عبد الرحمن منيف إلى الجانب التاريخي!!

***

انطلقت سحر خليفة في تعبيرها عن قضية المرأة التي شغلت رواياتها من حافزين :

الأول حافز القضية النسوية وما تعانيه المرأة من اضطهاد داخل بنية المجتمع الفلسطيني والثقافات السائدة فيه ، فأنتجت تحت هذا الحافز «مذكرات امرأة غير واقعية» التي تعالج فيها سيرة حياة عفاف المعذبة نفسيا المستلبة اجتماعيا ، و«لم نعد جواري لكم» التي تكشف معاناة المرأة في ظل الثقافة السائدة في المجتمع .

والثاني حافز القضية النسوية المختلطة بالعالم الموضوعي الفلسطيني في ظروف الاحتلال ، حيث عبرت عن حياة الفلسطيني المرغة بالقهر والاستلاب داخل الأرض المحتلة بعد هزيمة حزيران ، وخلال الانتفاضة الفلسطينية ، وبعد اتفاقيات «أوسلو» ، فتولدت بذلك «الصبار» و«عباد الشمس» و«باب الساحة» و«الميراث» .

ورغم كون الوضع الفلسطيني العام أخذ حيزا أو مساحة مهمة في بنية السرد في هذه الروايات الأربع ، إلا أنها روايات فعّلت قضية المرأة في الدرجة الأولى ، باستثناء «الصبار» التي انشغلت بالوضع العام الفلسطيني خلال خمس سنوات بعد حزيران ، فيما عدا ذلك امتلأت «عباد الشمس» بحركية سعدية الاجتماعية ورفيف الثقافية . ثم كانت «باب الساحة» تعبيرا عن حركية نزهة المومس الضحية ؛ لتبدو لنا الرواية معالجة لوضع المرأة الذي ازداد ترديا في زمن الانتفاضة . ونجد أيضا «الميراث» مخصصة لحركية نساء عديدات أبرزهن زينة التي تروي لنا وضعا فلسطينيا مبتذلا بعد «أوسلو» ، وخاصة وضع المرأة الأسوأ من أي وضع آخر .

وبينما انطلقت ليانة بدر وسلوى البنا من واقع القضية الفلسطينية متخذتين من المرأة المثقفة الثائرة ركنا رئيسا في بناء الشخصية النسوية الجديدة ، حيث زاوجتا بين الثورة الوطنية والثورة الاجتماعية ، لتغدو المرأة المحرك الرئيس لبنى السرد عندهما دون إغفال التأريخ للوضع العام ، نجد ليلى الأطرش تشاركهما في هذا التصور في روايتها الأولى «وتشرق غربا» ، ثم تعالج في روايتين أخريين «امرأة للفصول الخمسة» و«ليلتان وظل امرأة» القضية النسوية وما تعانيه المرأة المثقفة من استلاب في البيئة الاجتماعية «البورجوازية» ، ثم قدمت «صهيل المسافات» ضمن سياق البطولة الذكورية ، مع امتلاء ذاكرة هذه البطولة بصهيل النساء .

تبدو المقارنة بين الرواية النسوية والرواية الذكورية في سياق المساحة والحوافز تؤكد على أن الرواية النسوية انطلقت من منظور نسوي ، عالج قضية المرأة بوصفها قضية اجتماعية ثقافية إنسانية ، بحثت فيها هذه المرأة عن وجودها وحركيتها وقيمها الإيجابية بعد أن شخصت مآسيها وأنساق ضياعها واغترابها . وعلى عكس هذه

الحركية تعاملت الرواية الذكورية مع المرأة ، حيث اتخذتها مطية غطية للتعبير عن الاجتماعي والوطني والثقافي ، فكانت صورها وعلاقاتها ومساحة التعبير عنها والحوافز التي وجهت هذا التعبير لا تعني طرح قضية نسوية[1] ، لأن ما قصدته الرواية الذكورية طرح هموم البطل الذكر وقضاياه المصيرية ، فكانت المرأة جزءا من القضية الذاتية - الاجتماعية لهذا البطل ، بل ربما تعد أهم أجزائه على مستوى الرؤى ، وأهم أجزاء الكتابة السردية نفسها على مستوى الجماليات .

ثالثا : عناوين وأسماء أنثوية

لعل الوقفة عند عناوين الروايات ترينا غلبة العناوين الأنثوية الدالة كمفاتيح رؤيوية وجمالية للنصوص ، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة . فالعناوين الأنثوية المباشرة هي : «الخطية» و «سرايا بنت الغول» لإميل حبيبي ، و«يوميات سراب عفان» لجبرا ، و«مذكرات امرأة غير واقعية» و«لم تعد جواري لكم» لسحر خليفة ، و«أم سعد» و«الشيء الآخر من قتل ليلى الحايك» لكنفاني ، و«امرأة للفصول الخمسة» و«ليلتان وظل امرأة» لليلى الأطرش و«عروس خلف النهر» لسلوى البنا .

ولا يخلو عنوان من هذه العناوين من إشارة اغتراب أو تحول في حياة امرأة مختلفة ، امرأة تكسر المألوف في الرؤى والجماليات من خلال رموز : الخطيئة ، والغول ، والسراب ، وغير الواقعي ، ونفي الجواري ، والأم ، والقتل ، والفصل الخامس ، والظل ، والعروس!!

أما العناوين الأخرى غير المباشرة فهي تظهر المرأة ساكنة في دلالة العنوان ، إذ هي جوهر «السداسية» ، و«تشرق غربا» والوحيدة التي تستمر في «البحث عن وليد مسعود» ، و«ما تبقى لكم» و«السفينة» و«الصبار» و«بوصلة من أجل عباد الشمس» ، و«عين المرآة» و«نجوم أريحا» و«الميراث» و«صهيل المسافات» وليس في هذا التصور مجازفة ، بل إن المتون تدل دلالة واضحة على أن المرأة إيقاع عناوين الروايات ، وأن الرجل لا يحظى إلا بعناوين قليلة ، مثل : «رجال في الشمس» و«العاشق» و«عائد

---

(1) نستثني من ذلك روايتي «يوميات سراب عفان» لجبرا ، و«أم سعد» لكنفاني» ، إذ هما أهم روايتين جسدتا الكتابة الذكورية السردية في التعبير عن شخصية المرأة ومنظورها ، رغم وجود انفعالية ذكورية في هذا التعبير .

إلى حيفا» و«الأعمى والأطرش» لكنفاني ، و«الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» لحبيبي .

أما بخصوص الأسماء النسوية في الروايات فهي في العادة أسماء مرتبطة بواقعية الأسماء عموما ، وإن كان بعضها يحيل إلى رمزية واضحة ، وخاصة في روايات إميل حبيبي ، حيث يعاد ، وباقية ، وسرايا ، وإخطية ، وسروة ، وجبينة ، وأم الروبابيكا[1] . . أسماء ترتبط برمزية خاصة تفضي إلى فلسطين/ الأرض والإنسان في ظروف الاحتلال الصهيوني .

ويمكن أن نجد في أي اسم سياقا جماليا خاصا ، من خلال إيحاءاته ، كأن تحيل ليلى إلى ليلى والمجنون ، و جان دارك إلى الفرنسية الثائرة ، ومريم إلى مريم العذراء ، و«فلسطين» إلى فلسطين ، ولمى ومها إلى الأرض . . الخ ، لتمتعني لنا أسماء النساء طبيعة أنثوية رقيقة ، فيها دلالات حساسية الأنثى وشفافيتها ، مثل : نوار ، رفيف ، نزهة ، زينة ، نهلة ، فتنة ، سمر ، سميرة ، سهى ، عفاف ، سحاب ، سراب ، زهرة ، جنان ، شهد ، سلافة ، ميادة ، نجوى ، وصال ، يسرى ، هيفاء ، هند ، نادية ، منى ، آمال . . الخ .

وإن بدت هذه الأسماء تحيل إلى إيقاع أنثوي له جمالية خاصة ، حيث يختزل كل اسم في جمالية الهشاشة أو الهامشية بطريقة أو بأخرى ، فإن أسماء الذكور توحي أحيانا بالفاعلية وصيغ المبالغة عن قصد ، كما هو حال الاسم الثاني لأبطال جبرا : أمين سمّاع ، جميل فرّان ، وديع عسّاف ، فارس الصقّار ، هشام الصقّار . . .

وتتخذ بعض الأسماء النسوية ، وخاصة عند سحر خليفة دلالات اجتماعية سياسية ، ومن ذلك نجد في «باب الساحة» : «سكينة» دلالة على السكّين التي ذبحت بها ، و«نزهة» تحمل مفارقة عميقة في اسمها ، فهي لم تعد نزهة ، وإنما تحولت إلى رحلة شقاء وعار واضطهاد ، و«سحاب» القيمة الرمزية المثالية للمرأة المرتبطة بالسماء داخل الوعي الذكوري العاشق للمرأة الجميلة هي النقيض لنزهة ، وبالتالي لا

---

(1) من الأسماء المهمة عند حبيبي اسم «فراشة» ، وهي امرأة اخترقت الحدود ، فنقلت الرسائل بين الباقين والنازحين ، وأعادت الزوجة إلى زوجها ، والفتاة إلى خطيبها ، فكانت صفتها كصفات الفراشة «نحيلة ، خفيفة الطول والعرض ، سريعة الحركة ، ولا ترتدي من الملابس إلا الخفيف الهف ، كأنها الفراشة» . سرايا بنت الغول ، ص 166 .

تظهر «سحاب» أو المرأة التي ترفض أن تكون رمزا داخل بنية السرد ، لأنها امرأة مغيبة عن الواقع المستلب المقهور ، على عكس «نزهة» الضحية الحاضرة في الواقع ، والتي تشكل البطولة في الرواية من بدايتها إلى نهايتها . وحتى «زكية» التي زكاها الآخرون فعدوها مثالية لا تغوص في أعراض الآخرين ، حكيمة لا تخاف العتمة وكلام الناس ، عاملة بإخلاص كقابلة ، ومناضلة شعبية ، تظهر على أنها ليست بهذا المستوى من التزكية ، فهي تخاف ، وبودها أن تتكلم وتتكلم ، لتنقذ صمتها من الموت ؛ «تفتح فمها ولا تغلقه على الإطلاق ، تفضفض وتصيح وتتنفس ، وتلعن زوجها ، وتلعن حظها ، وتلعن الليل وما يجيء به من جن وعفاريت[1]» .

وسعدية في روايتي «الصبار» و«عباد الشمس» ، لا ينطبق اسمها على ظروف حياتها ، فإن كانت التسمية موحية بأنها تسعد زوجها ، وهذا فعلا ما كان يجده زهدي في جسدها ، حتى اختزل عالمها بهذا الجسد «يقبل اللحم الساخن ، ويغرز أنفه في عبير الصابون وأمواج الأنوثة[2]» . لكنها بعد موت زهدي تصبح ضحية للشقاء والاستلاب ، فكان اسمها دليلا على المفارقة التي تجعل الاسم نقيضا لصاحبه ، فهو إن كان اسما في حياة الرجل الذي يرزق «ببنت حلال تسعده وتكثر من نسله[3]» ، فإن موته يتيح المجال لأن تشقى هذه المرأة في بيئة اجتماعية لا ترحم ، فيصبح الاسم عبثا في حياتها . وهذا التحول عودتنا عليه سحر خليفة في رواياتها ، فلينا في «الصبار» ، لم تعد في مستوى اللين ، إذ تحولت بفعل الانتماء إلى الثورة ، كما يعترف بذلك الذكور ، إلى «فتاة صلبة ، لديها خبرة[4]» .

ونجد المفارقة أيضا في «مذكرات امرأة غير واقعية» ، حيث تشير الرواية إلى أن عفاف سميت بهذا الاسم لتكون عفيفة شريفة في أخلاقها وحفاظها على نفسها من التورط في العلاقات العاطفية والجنسية ، وأن زوجها الذي اسمه «محمود» قصد من تسميته أن يكون محمودا في سيرته وأفعاله . وفي كلتا التسميتين ، أصبحت البيئة تنظر بشكل منحاز إلى الشخصيتين ، فمحمود هو محمود رغم أخلاقه السيئة وأفعاله

---

(1) سحر خليفة : باب الساحة ، ص 26 .

(2) سحر خليفة : الصبار ، ص147 .

(3) سحر خيفة : عباد الشمس ، ص22 .

(4) سحر خليفة : الصبار ، ص136 .

القبيحة ، و«عفاف» العفيفة تبقى متهمة بالوقاحة والعيب والعار مهما تماثلت مع الواقع وتقاليده .

وتتجر هذه القراءة على بقية روايات سحر خليفة كلها ، وخاصة «الميراث» التي تشعر أن التسمية فيها تحمل دلالات عميقة ، فنهلة لا تنهل الجنس كالآخرين ، وإنما تنهله لأول مره في حياتها مع رجل في السبعين من عمره على سنة الله ورسوله ، وفتنة بؤرة فتنة وتشويه عندما تنجب ابنا من مني يهودي ليحجب الميراث الفلسطيني ، وزينة الجميلة تسقط في غلطة الجنس غير الشرعي ، فتصبح امرأة جافة العواطف والمشاعر بعد أن حاول والدها بجذوره المشوهة أن يقتلها . .

رابعا : أصوات أنثوية

يوجد فرق بين الصوت الأنثوي والدور الأنثوي ، فالصوت يعني حضور الشخصية في بنية السرد من خلال صوتها الخاص ، في حين يمثل الدور حضور الشخصية كدور في حياة الآخرين ، فيكون وجودها ضمن أصواتهم ، لا بصوتها الخاص ، مع كون هذا الدور أيضا يقدم قيمة صوتية بطريقة أو بأخرى ، إن بدت شخصية المرأة مؤثرة في غيرها .

فالمرأة حضرت بوصفها صوتا رئيسا ، أو صوتا بطوليا في الرواية النسوية ، إذ كان أبطال روايات سحر خليفة ، وليانة بدر ، وليلى الأطرش ، وسلوى البنا ، نساء بالدرجة الأولى ، فاحتل الرجال الأدوار الثانوية ، باستثناء روايتي «الصبار» لسحر خليفة ، و«صهيل المسافات» لليلى الأطرش ، حيث كانت البطولة فيهما للذكور .

قدمت سحر خليفة في «عباد الشمس» صوت المرأة المثقفة (رفيف) بكل ما تحمله الثقافة النسوية من خطابية ، ووعي تنظيري ، وانشغال بالثقافي على حساب الواقعي ، وهذا الصوت يكاد يكون أهم محاور رواياتها كلها ، إذ قدمت شخصيات : «سميرة» في «لم تعد جواري لكم» ، و«نوال» في «مذكرات امرأة غير واقعية» و«سمر» في «باب الساحة» ، و«زينة» في «الميراث» على أساس أنهن أصوات ثقافية نسوية حاولن التعامل مع الواقع من منطلق العلم والمنطق والثقافة وأفكار التحرر والمساواة . . .

وهذا الصوت الثقافي ليس ثابتا منغلقا على ذاته مستقرا في رغباته وحياته ككل ، بل هو صوت متعدد الاهتمامات ، متداخل إلى درجة كبيرة مع بنى الحياة

الاجتماعية والثقافية والوطنية ، إذ تنخرط هؤلاء النسوة في قضايا المرأة ، والانتفاضة الفلسطينية ، ليغدو التداخل كبيرا بين الذاتي والموضوعي ، حيث تناضل «رفيف» لأجل قضايا المرأة ، وتنخرط في الانتفاضة ، وتنشغل سميرة ونوال بالفكر الاشتراكي وقضايا المرأة ، و تدخل سمر بأسئلتها الاجتماعية العلمية إلى أعماق الانتفاضة محاولة أن تفرق بين السلبي والإيجابي ، كما أنها تناضل كغيرها في الانتفاضة . وتعود «زينة» من أميركا إلى فلسطين باحثة عن جذورها ، ومحاولة أن تلتصق بقضايا وطنها الثقافية والاجتماعية .

وضمن الصوت الثقافي العام ككل ، تحرّك سحر خليفة صوتا ثقافيا آخر ، يحاول أن يكون إيجابيا ، ثم لا يلبث أن ينهزم أمام الشروط البيئية والذاتية ، فيصير سلبيا ، منطويا على ذاته ، مهزوما مترددا ، متناقضا ، لا يعرف هل هو في دائرة سلبية الحريم ، أم في دائرة المرأة الجديدة المثقفة ، لذلك نجد هذا الصوت يتشكل في الهروب عند «سامية» في «لم نعد جواري لكم» التي هربت مرتين من حبيبها بحجج «رومانسية بورجوازية» واهية[1] ، وعند «عفاف» في «مذكرات امرأة غير واقعية» التي اعتبرت نفسها ضحية كبرى للقيم الذكورية ، فاستسلمت لمصيرها المأساوي المغترب المستوحش الضائع في التردد والضعف ، وعند «نوار» في «عباد الشمس» ، والتي كان بإمكانها أن تكون مساوية لنموذج رفيف ، لكنها آثرت بفعل سلبيتها وتجربتها الأسرية الإقطاعية أن تجد نفسها ضائعة بين شعارات انتظارها لحبيبها المناضل السجين ، وبين واقعية حاجتها إلى أن تكون بين ذراعي رجل كأية أنثى عادية قابلة لأن تصير حرمةاوكذلك نجد شخصية «نهلة» المعلمة الواعية المكافحة المربية في «الميراث» ، تتحول في سياق تذوق الجنس على سنة الله ورسوله إلى امرأة تفقد أية قدرات ثقافية وهي تضع نفسها في فراش سمسار في السبعين من عمره .

وأيضا وجدنا ضمن هذا السياق الثقافي نماذج نسوية ، فهمت الثقافة بطريقة مغلوطة ، فاتخذتها وسيلة من وسائل الإفراط والتفريط في التحرر ، لنجدها في نهاية المطاف ضحية مستلبة ، مريضة ، تعاني من الضياع والاغتراب ، والهزيمة ، فكانت «سهى» الفنانة المثقفة ضحية لشبقها وللمخدرات ، و«إيفيت» المثقفة الساذجة

---

(1) سبب هروب سامية وزواجها من آخر غير مقتنع ، تقول : «لقد كنت تعيسة بدونك . وهذا يكفي!» لم نعد جواري لكم ، ص95 .

ضحية لسذاجتها الثقافية مما أوقعها فريسة «دونجوانية» الرجل في «لم نعد جواري لكم . كما كانت فيوليت المثقفة الجميلة في» الميراث «ضحية لوثوقها الواهم بمن تحب!!

والصوت النسوي الآخر المقابل للصوت الثقافي الذي اهتمت به سحر خليفة في رواياتها ، هو الصوت النسوي الاجتماعي الشعبي ، غير الثقافي بمفهوم الثقافة الدارجة ، وهذا الصوت يشكل مجموعة كبيرة من النساء الحريم ذوات الأدوار الثانوية في بنى السرد ، لذلك وجدنا صورتين رئيستين لهذا الصوت : الصورة الأولى صوت النساء الأمهات والزوجات المتشبعات بأوامر الثقافة الذكورية ، فغدت شخصية المرأة هنا شخصية مشوهة ، غير منتمية إلى النسوية الإيجابية ، بل إنها تعد وسيلة لقمع المرأة الباحثة عن إنسانيتها وتحررها ، لأن هذه المرأة تعودت على أن تكون مضطهدة مستكينة في حياة الرجل وتحت سقف الفوقية الذكورية واستعلائها ، ومن الممكن أن تعد مجموعة نسوية كبيرة في هذا السياق المهمش عموما في لغة السرد بوصفها صوتا يعبر عن نمطية الدور الحريمي[1]!!

وفي هذا الصوت الاجتماعي السلبي نجد بعض الشخصيات النسوية الحريمية ، حاولن أن يتمردن على واقعهن المبتذل ، ليس بشروط تمردهن الذاتي ، وإنما بفعل الشروط الاجتماعية والاقتصادية التي تدفع المرأة إلى أن تخوض تجربة الرجل في الحياة ، من خلال العمل ، حيث دفع موت الزوج «سعدية» في «عباد الشمس» إلى أن تحل مكان زوجها في رعاية بيتها وأولادها ، وتأمين معيشتهم ، والتفاعل مع أحلامهم ، كما دفع طلاق الست زكية في «باب الساحة» إلى أن تعمل «قابلة» ، لتربي بناتها ، وفي هذا السياق كانت المرأة (تحديدا سعدية) ضحية للألسنة النسوية الحريمية ، وللمضايقات الذكورية ، وللخوف والرهبة من التفاعل مع المعطيات خارج البيت ، إذ عاشت سعدية مجزرة التشويه لسمعتها . في حين تجاوزت الست زكية في بنية الرواية هذا الفعل ، بسبب تجاوزها مرحلة الأنوثة ، فصارت امرأة/أما لكل أبناء الحي ، لأنها أنتجت ولاداتهم طوال عشرين عاما ، لكنها كانت ضحية من ضحايا

---

(1) حدد عفيف فراج نمطين من النسوة عند سحر خليفة «نمط خرج من الثورة إلى دنيا المغامرة الواعية والفعل الثوري ، ونمط عتيق جففت التقليد والاتباع نسغ الفكر والفعل فيه ، فبات وعيه أسير الحرافة والجسد» . عفيف فراج : الحرية في أدب المرأة ، ص 293 .

أخيها المستبد الذي أكل ميراثها!!

وكلتا الشخصيتين ، سعدية والست زكية ، رغم أنهما عاشتا في القهر والإذلال والاستلاب ، إلا أنهما بقيتا في نهايتي الروايتين على صلة عميقة بالانتماء إلى القوى الوطنية ، حيث شاركتا في الانتفاضة الوطنية ، والتصقتا بواقع المقاومة ، دون أن تنخرطا في أكل لحوم الأخريات ، كما فعلت الأخريات في انتهاك الأعراض بالألسنة السوداء .

ونجد في مقابل الشخصيتين السابقتين (سعدية وزكية) شخصيتي «خضرة» في «عباد الشمس» و«سكينة» في «باب الساحة ، عاشتا ظروف القهر نفسها ، لكنهما لم تحافظا على جسديهما ، لذلك سقطتا في مستنقع الجنس ، مما جعل هذا الصوت الاجتماعي ضحية للمجتمع ككل ، وأيضا ضحية للذات غير المتجذرة في القيم الأخلاقية ، وعلى هذا الأساس يمكن أن نعد صوت «خضرة» و«زكية» صوتا مشكلا لصوت ثالث في روايات سحر خليفة ، وهو صوت المرأة المومس كما يتضح من خلال شخصية «نزهة» في «باب الساحة» ، وهو الصوت الذي يحمل دعارة الجسد ، و«القلب الذهبي»[1] .

إن صوت المرأة الثالث بوصفها ترتبط بعلاقات جنسية غير شرعية يكاد ينحصر في إطارين : إطار المغامرة الجنسية المحدودة التي لا تجعل المرأة مومسا ، وهو ما وجدناه في حيوات كل من : سامية ، وإيفيت ، وسهى ، وفيوليت ، وعفاف ، وسحاب ، ونوال ، وزينة ، حيث يجيء الجنس هنا في ضوء علاقات الحب بطريقة أو بأخرى ، لذلك نجد معاناة لدى هذا الصوت من استغلال المرأة جنسيا ، وبالتالي ضياعها في هذه التجربة مع الحبيب أو العاشق ، إذ غالبا ما تكون المرأة ضحية غلطة ، يهرب بعدها منها حبيبها ، لأنه لا يتزوج امرأة ضاجعها . ولم تتحول هؤلاء النسوة إلى مومسات ، لأنهن بحثن عن الحب قبل الجنس ، ولم تدفعهن مغامراتهن الجنسية المحدودة إلى أن يحترفن البغاء ، فيصبحن مومسات . هكذا جربت سامية الجنس

---

(1) انظر عن شخصية البغي ذات القلب الذهبي : خالد القشطيني : الساقطة المتمردة ؛ شخصية البغي في الأدب التقدمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1980 ، ص 175-200 .

فوجدته باردا من غير الحب[1] ، ومارست فيوليت ، وإيفيت ، وعفاف ، وسحاب ، ونوال الجنس مع من أحببن . أما سهى فكانت لها علاقات جنسية شبقة تجيعها أكثر مما تشبعها ، إذ إن (عبد الرحمن الميثلوني) الذي أحبت لم يقبل المغامرة الجنسية معها . وعاشت زينة عقدة علاقتها الجنسية الأولى غير الشرعية في ظل قيم التصارع بين الثقافتين العربية والأمريكية .

وعلى عكس هذا التصور الجنسي كان صوت خضرة وسكينة ونزهة في الإطار الثاني للارتباط بعلاقات جنسية غير شرعية ، صوت بغاء ، واحتراف للجنس بوصفهن مومسات «انحدرن من أصل فقير ، وعوائل أرهقتهن ظروف المجتمع[2]» . وإذا كانت سكينة علامة تبين العقاب الذي يلحق بالمرأة عندما تتورط بالجنس وتوابعه كالجاسوسية ، فإن خضرة تبدو على الوجه النقيض ، لأنها مع ممارستها للجنس غير الشرعي كوسيلة للعيش ومساعدة الرجل المريض الذي تزوجها ، بقيت على علاقة حميمة بالوطن ، وأنها ليست عميلة كما ظنت النسوة ، فهي منتمية روحيا إلى الثورة . ولو أعطتها الكاتبة دورا ، لوجدنا لها علاقة من خلال دورها المومسي في خدمة مقاومة الاحتلال ؛ كما اتضح من بعض الرموز والإشارات الواصفة لحركتها في «عباد الشمس» .

أما نزهة فهي احترفت البغاء بحكم ظروف عديدة ، أهمها أنها استطاعت من خلال علاقاتها الجنسية مع اليهود والعملاء أن تخدم الثورة ، بغض النظر عن كون التنظيم الذي انتمت إليه غير نزيه ، فهي كما اتضح من بطولتها لرواية «باب الساحة» قدمت لنا تصورا عن العلاقة بين الجسد الأنثوي والوطن ، وبالتالي كانت ضحية لاستغلال التنظيم الفلسطيني لها ، قبل أن تكون ضحية لشباب الانتفاضة ، وكأنها تعبر من خلال علاقاتها الجريئة ، وصوتها المرتفع في نقد العلاقات الذكورية عن صوت نسوي لم تعد تهمه القيم الاجتماعية الخلقية ، ولا حتى العقاب الاجتماعي الذي يصل إلى حد القتل . ومن هنا يبدو صوتها النسوي المومسي هو

---

(1) مارست سامية الجنس بعد وفاة زوجها في أميركا مع رجال عديدين ، فوجدته يثير في نفسها حاجة ملحة للتقيؤ ، فـ «كل هؤلاء الرجال الذين عرفتهم بعد وفاة زوجها كانوا سحالي باردة رخوة لا يبعثون في النفس سوى الخوف والمرض» ، لم نعد جواري لكم ، ص 21 .

(2) خالد القشطيني : الساقطة المتمردة ؛ شخصية البغي في الأدب التقدمي ، ص67 .

الأكثر قدرة على نقد العلاقات الوطنية المزيفة ، والعلاقات الاجتماعية البالية ، وتعرية الواقع من خلال تعرية رجاله ونسائه . وقد استطاعت سحر خليفة أن تقدم لنا من خلال أصوات خضرة ، وسهى ، وفيوليت ، ونزهة ، بوصفهن متحررات في علاقاتهن الجنسية الصوت النسوي الأكثر جرأة في الهجوم على البيئة لاجتماعية وتعريتها .

***

وإذا انتقلنا من سحر خليفة إلى ليانة بدر ، وسلوى البنا ، وليلى الأطرش ، فإننا لا نجد تنوعا في الأصوات النسوية ، كما هو الحال عند سحر خليفة التي قدمت ثلاثة أصوات عامة ، فيها عدة أصوات خاصة ، كما لاحظنا .

فسلوى البنا قدمت لنا صوتا رئيسا هو صوت المرأة المثقفة المنتمية إلى الثورة ، فكانت فلسطين ، وزهرة ، وجان دارك ، ثلاثة أصوات نسوية في ثلاث روايات ، تفضي بطريقة أو بأخرى إلى الذات الكاتبة ، وكأن جمالية القص عند هذه الكاتبة تكمن في التغلغل داخل لغة السرد من خلال الشخصية الواحدة المعذبة بسبب انتمائها ، وبسبب ما تعانيه من تصادم مع أعداء الثورة ، ومع الثورة نفسها . ولا مجال للحديث في رواياتها عن أصوات نسوية أخرى ، وإن كانت لفتت الانتباه إلى أدوار الأم ، وزوجة الآخر ، والصديقة ، والمومس . . دون أن تكون لهذه الشخصيات أصوات خاصة مميزة ، لذلك يتلون العالم السردي عند سلوى البنا من خلال جمالية منظور السيرة الذاتية للبطلة ، لا من خلال سيرة الواقع المتخيل[1] ، كما عودتنا سحر خيفة في رواياتها ، باستثناء رواية مذكرات «امرأة غير واقعية» التي تتشابه مع روايات سلوى البنا ، وخاصة رواية «مطر في صباح دافئ» في مجال معالجة الشخصية النسوية الرئيسة الواحدة .

ويمكن أن يقال الشيء نفسه عن روايات ليلى الأطرش ، إذ قدمت لنا رواياتها بوصفها سيرة ذاتية للبطلة ، وأن الصوت البارز فيها هو صوت ذاتي متداخل مع الموضوعي الذي يقدم رؤية للعالم المشوه ، فكانت هند النجار ، و«نادية الفقيه» و«منى/ آمال الأشهب» يتحركن بوصفهن صوتا أنثويا يحاول أن يتخلص من قيود

(1) نشير إلى أن رواية «الآتي من المسافات» لسلوى البنا تعد أكثر اقترابا من الهم العام ، حيث عالجت الكاتبة فيها وضع المخيم خلال المعارك في لبنان والمعاناة الناتجة عنها .

بيئة ذكورية تحاصره ، حيث استطاعت أن تتخلص هند النجار في «وتشرق غربا» من القامعين لحبها بالانتماء إلى الثورة ، وتخلصت «نادية الفقيه» في «امرأة للفصول الخمسة» من ثوب «القطة الجميلة» المستلبة ، باستقلالها في العمل والكسب ، وعلى الرغم من اعتبار الشقيقتين(منى/آمال) في «ليلتان وظل امرأة» وجهين مختلفين ، فإن الرؤية العامة في نهاية المطاف بخصوصهما جعلتهما متوائمتين مع واقعهما المستلب كوجهين لعملة واحدة ، بحكم عدم وجود الواقع الأفضل من هذا الواقع الذي حازتا فيه على مساحة مهمة من التحرر .

وما قلناه عن سلوى البنا يمكن أن يقال عن ليلى الأطرش أيضا بخصوص تغيب الشخصيات النسوية الأخرى غير المثقفة ، مما أفقد رواياتها تعددية الأصوات ، دون تعددية الأدوار ، إذ وجدنا من الأدوار في روايتها دور النساء «البورجوازيات» السلبيات في تعلقهن بالمظاهر والشكليات في «امرأة للفصول الخمسة» ، ودور الحريم المستلبات في رواية «وتشرق غربا» ، وفي هذين الدورين لم تظهر لنا الكاتبة أصواتا نسوية ممتدة رئيسة .

وتعد ليانة بدر ، أكثر تحررا من سلطة الصوت النسوي الواحد ، مع عدم انفتاحها كثيرا على تعددية الأصوات ، للذلك نجدها قدمت لنا صوتين رئيسين في روايتيها : الأول ، صوت المرأة المثقفة الثائرة المتمردة على الكثير من القيود الاجتماعية ، الواثقة من نفسها وتصرفاتها ، والمتعارضة مع الأفكار السلبية الشائعة في البيئة . وكان هذا الصوت ناتجا عن علاقة الشخصيات الحميمة بشخصية الكاتبة نفسها ، وانتمائها إلى الثورة ، وهو نموذج (جنان وشهد وثريا) بوصفهن متشابهات ، في «بوصلة من أجل عباد الشمس» ، ونموذج «الراوية» و «هناء» ، في «عين المرآة» ، إذ من خلال هذه الشخصيات رسمت الكاتبة صورة إيجابية لتحرر المرأة وفاعليتها بوصفها إنسانا ثائرا داخل بنية الثورة الفلسطينية ، وداخل الحياة الاجتماعية في المخيم الفلسطيني .

وفي مقابل هذا الصوت تشكل صوت المرأة الحرمة داخل البنية الاجتماعية ، فكانت «سليمة الحاجة» نموذجا للاضطهاد من زوجها في صباها في «بوصلة من أجل عباد الشمس» ، في حين مثلت «عائشة» ، نموذجا مضطهدا له دور البطولة في «عين المرآة» ، بوصفها ضحية للتخلف الاجتماعي ، كما هي ضحية للأوضاع العامة التي فرضتها الحرب الموجهة ضد المخيمات ، وفوق ذلك هي ضحية لسذاجتها ، وبذلك لم تختلف عن أمها وحماتها لأنهن جميعا ضحايا نسوية متعايشة مع القهر

الذكوري الذي يجعل الهندسة الاجتماعية تنقسم إلى قسمين : «عالم الرجال الذي يرادف الدين والسلطة ، وعالم النساء الذي يمثل جمال الحياة الجنسية والأسرة[1]» .

ولم تقدم أية رواية من روايات سلوى البنا ، وليلى الأطرش ، وليانة بدر نموذجا واضحا لصوت المرأة المومس ، كما ظهر عند سحر خليفة ، بل إن الشخصيات النسوية عند هؤلاء ، لم تغامر بأية علاقات جنسية غير شرعية بطريقة مباشرة ، رغم انفتاح بعضهن على الحياة الثورية والحركة خارج المنزل في حرية شبه كاملة .

وإجمالا نجد صوت المرأة مهيمنا على الروايات النسوية ، مقابل تحول صوت الرجل إلى صوت ثانوي قد يظهر في أحيان كثيرة راويا للأحداث ، ومشاركا في الرواية ، كما هو حال روايات «امرأة للفصول الخمسة» ، و«صهيل المسافات» لليلى الأطرش ، و«الصبار» لسحر خليفة ، و«الآتي من المسافات» و«مطر في صباح دافئ» لسلوى البنا ، وقد لعبت شخصية الرجل الدور السلبي في بناء صوت المرأة ، إذ إن كل امرأة من النساء السابقات شكلت صوتها الرئيس من خلال معاناتها من أدوار الرجال في حياتها ، كما عانت من أدوار النساء الحريم الموازيات للرجال .

خامسا : أدوار أنثوية

وجدت المرأة صوتها الفاعل في الرواية النسوية ، بعد أن لعبت في الروايات الذكورية أدوارا لا أصواتا في أغلب الأحيان ، إذ إنها لم تكن صوتا دالا على المرأة بذاتها إلا في حالات نادرة ، حيث قصدت الرواية الذكورية ، أن تجعل البطولة ذكورية ، سواء أكانت هذه البطولة ثقافية أو اجتماعية ، أو سياسية ، فالبطولة في كل الأحوال تعني شخصية ذكورية ، تشكل المرأة جزءا مهما أو دورا رئيسا في الصوت الذكوري ، مما يؤكد على غياب صوت المرأة ، مقابل حضورها كدور أو علامة أساسية في حياة الشخصية الذكورية .

لم يرسم كنفاني في رواياته امرأة حقيقية ، كما أنه لم يقدم لنا صوتا نسويا يعني المرأة بعينها ، لا شيئا آخر غيرها ، بغض النظر عن كون المرأة موجودة في الواقع أو غير موجودة ، إذ المسألة الجمالية عنده بخصوص المرأة تعني إحالتها إلى رمز له دلالة أحادية أو متعدد الدلالات ، ليس منها أنه قضية نسوية ، فـ «أم سعد» في رواية

(1) فاطمة المرنيسي : الجنس كهندسة اجتماعية بين النص والواقع ، ص121 .

«أم سعد» لعبت دور الأم الرمز للقضية، والشعب، والمخيم، والثورة، فحملت خواص الانزياح من واقع المرأة وخصوصياتها إلى واقع الثورة/القضية الفلسطينية بكل دلالاتها. و«مريم» العانس في «ما تبقى لكم» هي رمز للعرض الذي يحرص البطل المذكر على حراسته خمسة عشر عاما، ثم نجدها تسقطه في الوحل في خمس عشرة دقيقة، مما يكشف عن رمزية علاقة المذكر بعرضه وأرضه، ليغدو هذا المذكر أكبر مخدوع وهو يترك قضية أرضه لصالح قضية عرضه التي من المفترض أن تكون الحماية له من حق حرية المرأة وثقتها في الدفاع عن نفسها. وكذلك نجد شخصية «صفية» في «عائد إلى حيفا» تمثل دور المرأة الفطرية الساذجة التي تؤمن بالخرافات في زمن الصراع الحضاري ـــ العسكري مع العدو. و«ليلى الحايك» تمثل رمزا جنسيا للمرأة الجسد الشهوة والشبق، وحاجة الجسد لأكثر من علاقة جنسية، واحدة شرعية، وأخرى سرية، ليتمكن الجسد من إشباع غرائزه التي تفيض عن العلاقة الشرعية.. وفي ضوء هذه الشخصيات الأربع وغيرها، لم يقدم لنا كنفاني صوتا نسويا خارجا عن إرادة الفكرة العامة التي يبثها من خلال لغته السردية، لذلك قلنا إن المرأة عنده تمثل دورا مستعارا، لا صوتا خاصا بها.

ولا يختلف إميل حبيبي عن كنفاني، بل ربما يعد أكثر منه تهميشا لصوت المرأة، فهو لم يظهر صوتها في رواياته إلا للحظات وبعبارات قصيرة، تاركا للبطل / الراوي الحرية في صياغة الرواية من بدايتها إلى نهايتها وفق صوته وما يحمله هذا الصوت من معاناة سببها ضياع فلسطين في جوف الغول الصهيوني، لذلك مثلت المرأة ظهورا محدودا لا يتجاوز علاقة حب مكبوتة أو عذرية قبل احتلال فلسطين، ثم ضياع المرأة بعد النكبة، لتعود وتظهر كطيف، فتدعوه إلى البحث عنها مسترجعا ماضيه، موجوعا بحاضره، متشائلا من مستقبله.. هكذا تمثل «يعاد» و«باقية» في «المتشائل» و«إخطية» و«سروة» في «إخطية»، و«سرايا» في «خرافية سرايا بنت الغول» و«فتاة نوار اللوز» في «السداسية» غيابا عن عشاقهن الذين يبحثون عنهن، فلا يجدون منهن غير الذكريات والبقايا، دلالة على رمزية المرأة لفلسطين قبل احتلالها وبعده.

أما جبرا فقدم -هو الآخر- المرأة في رواياته بوصفها جسدا أنثويا حاملا لجمالية خارقة، ولشهوة جنسية شبقة، في حياة رجل يحمل فحولة جنسية، تحرص المرأة على ألا تضيعها، وهذا النموذج النسوي لا يمثل شخصية نسوية حقيقية، وإنما يمثل

صياغة لرؤية جنسية محلومة غير مقنعة بطريقة أو بأخرى ، وبالتالي لا يمكن الحديث عن نساء لهن ملامح واقعية حية في رواياته ، حتى وإن ادعى جبرا أن رواياته متعددة الأصوات على طريقة «دستويفسكي»[1] .

وجبرا كما نعرف لا يترك لعبته السردية رهينة هذه الشبقية الجنسية بين الرجل والمرأة ، بل يحاول في كثير من الأحيان إعطاء المرأة صياغة رمزية تربط بينها وبين الأرض ، أو بينها وبين الصراعات الطبقية . . من هنا كانت نماذج النساء تتحرك في رواياته من خلال دورين رئيسين : دور المرأة المتزوجة أو المطلقة والجنس الشبق بدون عواطف ، ودور المرأة العزباء والجنس الشبق مع العواطف ، لتعني النساء في نهاية الأمر أهم العناصر التي تشكل صوت الرجل وحركته في الحياة ، وأن المرأة ليست كيانا خاصا بذاتها ، وإنما هي كيان جسدي للرجل في علاقاته الجنسية والعاطفية فحسب .

وإن ظهر للمرأة أصوات في تعددية زوايا النظر (أو وجهات النظر) التي عودنا عليها جبرا في بعض رواياته[2] ، فإن هذه الأصوات لا تعني حياة المرأة بقدر ما تعني علاقتها بالبطل الأسطورة ، الرجل الهارب منها ، للذلك كانت لغة المرأة في روايات جبرا هي نفسها لغة أبطاله ، حيث تتشكل المرأة من خلال العلاقة الجنسية ، تذوب فيها ، وتعاني آثارها ، كأنها وجدت من بداية الرواية إلى نهايتها لتلعب هذه اللعبة المثيرة في بنية السرد ، بل كأنها خلقت من العدم بلا قيم وتقاليد وأخلاقيات ، لتكون علاقتها بالآخر هي كل حياتها كدور هامشي ، ليس له أهمية إلا من خلال الجسد الجميل الشبق . ومقابل ذلك تتعطل القيم الثقافية التي تمتلكها المرأة ، مفضلة عليها دور المومس في فراش الرجل . هذه هي حقيقة اللعبة السردية في روايات جبرا ، إذ جعل المرأة جسدا لا أكثر ولا أقل ، وإن تحركت أحيانا لتكون غير الجسد ، كأن تنتمي

---

(1) جبرا إبراهيم جبرا : تأملات في بنيان مرمري ، رياض الريس للكتب والنشر ، لندن ، 1988 ، ص 139 .

(2) لو استثنينا الحوارات الخاصة بالمرأة فإن أصواتها عند جبرا تبرز في أصوات زوايا النظر (وجهات النظر) والرسائل ، انظر على سبيل المثال : يوميات سراب عفان» ، صوت سراب ص 7-74 ، 147-215 ، و«البحث عن وليد مسعود» ، صوت مريم الصفار ص195-238 ، وصوت وصال رؤوف ، ص251-294 ، و«السفينة» ، صوت إميليا ، ص183-194 .

إلى الثورة الوطنية ، أو أن تكون ثائرة اجتماعية ، أو أستاذة جامعية ، أو فنانة ، أو اقتصادية ناجحة ، فهي في كل الأحوال غير مفعلة في هذه الدائرة ، لأنها اختزلت في دائرة الجنس غير الشرعي ، فكانت «مبتلاة بخطاياها[1]» .

هكذا تمردت سمية في «صراخ في ليل طويل» على أهلها وطبقتها «البورجوازية» لتصبح زوجة لأمين سماع ، ثم تهرب منه لتصير مومسا . وكذلك تمردت «ركزان» على أسرتها وطبقتها فصارت شبه مومس ، بل عرضت على أمين أن يتزوجها فرفض . وأسست «سلمى الربيضي» المتزوجة في «صيادون في شارع ضيق» صيادة شباب أقوياء تجدد جسدها على شبابهم . وتمردت «سلافة» في الرواية نفسها على أسرتها وطبقتها من أجل عشيق خالتها (جميل فران) . وثارت «مريم الصفار» في «البحث عن وليد مسعود» على كل القيم والأعراف من أجل وليد مسعود الوحيد الذي أشبع شبقها ، كما تمردت وصال رؤوف على صباها وعذريتها وتحذيرات أخيها لتجعل جسدها كتلة شهية في فراش وليد مسعود ، وتنتمي إلى الثورة بعد اختفائه لتبحث عنه . وتمردت لمى في «السفينة» على زوجها ، وعلى الأعراف الأسرية ، ولاحقت عصام السلمان في سفينة الهروب لتعيد تجاربها معه . وكذلك تمردت «نجوى العامري» على زوجها وأعراف المدينة بطريقة فاضحة ، فعشقت «علاء السلوم» ومارست معه علاقات جنسية مفضوحة ، وأخيرا مارست «سراب عفان» الدور نفسه وأصبحت أكبر عاشقة لنائل عمران ، ثم هربت منه لا لتكون مومسا كما فعلت سمية على الأغلب ، وإنما لتكون ثائرة في صفوف الثورة الفلسطينية . . فهذه الحركية النسوية غير المقنعة في روايات جبرا كما هو ملاحظ ، تختنق بدور العلاقة الجنسية مع البطل ، ولا نجد سوى صوت «سراب عفان» ، يكاد يكون صوتا ثقافيا مجوفا تحرر من قيود الجسد والجنس ، فهربت لأنها تريد لنفسها أن تكون أنثى مختلفة عن نساء جبرا السابقات في خضوعهن لشبقيتهن المدمرة لذواتهن كنساء أسطوريات من لحم ودم!!

سادسا : العلاقات واستغلال المرأة

إن مشاهد العلاقات الأنثوية بالآخر ، تتعدد في الروايات النسوية ، على اعتبار أن المرأة تلعب دور البطولة في كثير من الروايات ، وتعد هذه العلاقات أساسية في

(1) جبرا إبراهيم جبرا : تأملات في بنيان مرمري ، ص 138 .

بناء اللغة السردية وتشكيل حركية نمو الحدث وتصاعده الدرامي ، وهي علاقات متنوعة أهمها : علاقة المرأة بالأب ، والأم ، والأخت ، والأخ ، والحبيب ، والزوج ، والثقافة ، والمجتمع ، والثورة ، والمرأة الأخرى ، والابن . .

ولعل البنى المركزية للاستغلال الذكوري للمرأة في الكتابة النسوية متعددة ، لكنها بارزة في ستة أشكال رئيسة ، هي :

1. لاستغلال الاجتماعي ، بأوجهه المتعددة المتكرسة في العادات والتقاليد الاجتماعية التي تسجن المرأة بقيود «بطرياركية» متشابكة ، بما جعل المرأة في لغة السرد النسوي تعاني من اضطهادات عديدة من الآباء والأزواج والأخوة والأبناء والمحبين . . وكل النساء بلا استثناء مستغلات في هذا السياق الاجتماعي . ولا تخلو أية رواية من استغلال اجتماعي سلبي للأمهات ، والزوجات ، والأخوات . . بغرض السيطرة عليهن واضطهادهن ، ليغدو هذا الاستغلال تيمة مركزية عائمة في البيئة الاجتماعية ، وخاصة على المستوى الأخلاقي الذي يجعل المرأة عرضة للقتل والضرب والاضطهاد بسبب الشك في حفاظها على شرفها ، في مقابل إعفاء الرجل من أية مسئولية أخلاقية ، بل قد يعد الرجل عفيفا شريفا ، وإن كان عديم المثل والأخلاق .
2. الاستغلال الجسدي جنسيا : وهذا الاستغلال يكاد يشكل مركزية في أغلب الروايات ، وذلك في سياق كون المرأة الجسد أو الأنثى موضوعة جنسية مستغلة من الآخر الذكر ، سواء عن طريق انتهاك الجسد في الاغتصاب ، والابتذال ، والزواج القسري ، أو عن طريق قيم الجسد الحريمي أو الجسد العورة ، القيم التي تجعل المرأة مهددة مرتعبة بسبب جسدها ؛ لذلك وجدنا صور المرأة المدنسة الجسد في البغاء ، والمرأة المستغلة جسديا في الزواج الإجباري ، دليلا على أنه من الصعب الحديث عن انسجام جنسي أو عاطفي بين المرأة والرجل ، إذ غالبا ما يظهر الجنس ذا طبيعة استغلالية ، تحرم فيه المرأة من أن تكون طرفا إيجابيا في هذه العلاقة ، بل إن الحب في حياتها فاشل دوما ، ولا يتحقق إيجابيا ، إما لسبب اجتماعي يضطهد هذه العلاقة غير الشرعية من وجهة نظر تقليدية ، أو لسبب العاشق نفسه الذي يغدر بالمرأة التي تحبه بعد أن يستغلها جسديا بطريقة غير شرعية . ويمكن قراءة بطلات الروايات النسوية كلهن على أساس أنهن مستغلات جنسيا إلى درجة القبح أحيانا ، كما استغلت عفاف ، وخضرة ، وتزهة

في روايات سحر خليفة، وعائشة عند ليانة بدر، ونادية الفقيه ومنى الأشهب عند ليلى الأطرش.

3. الاستغلال الثقافي: وهو أن تكون الثقافة حكرا على الذكورة، وتحرم منها المرأة، فيفتح بابها أمام المذكر، لأنه الرجل المثقف المتعلم، ويغلق أمام المرأة الجسد لأنها تفسد بالتعليم والكتابة، لذلك يحارب المجتمع الذكوري تعليم المرأة وتثقيفها، كما تحارب مواهبها الإبداعية، وتهدم علاقتها بالكتاب، وتبقى ثقافتها غالبا متدنية، لأن المجتمع يريدها كذلك، بل إن المثقفين أنفسهم يستغلون ثقافتهم لاصطياد النساء، وتحويل المثقفات أو الطالبات منهن إلى مومسات في ظل شعارات يسارية براقة كاذبة، كما حدث لنوال وإيفيت ورفيف وسحاب وغيرهن.

4. الاستغلال السياسي: وهو استغلال ناتج عن طبيعة العلاقة المتضادة بين الفلسطيني والكيان الصهيوني من جهة، وفي جوف العلاقات داخل السلطات السياسية الذاتية فلسطينيا وعربيا من جهة ثانية، ولأن المرأة نصف المجتمع، فهي تعاني من اضطهاد سياسي مثلها مثل الرجل والطفل، لكنها قد تعاني معاناة سياسية مضاعفة، وهي تجد نفسها ضحية للسياسيين أو للثوريين أنفسهم، عندما يستغلونها استغلالا سلبيا في معركتهم مع الآخر/العدو، وبالتالي تكون زنديقة عديمة الأخلاق غير سوية، حتى وهي تناضل مع الرجل جنبا إلى جنب، كما لاحظنا من خلال أفكار نزهة، ورفيف، وسحاب في روايات سحر خليفة، وأفكار «جان دارك» في «مطر في صباح دافئ» لسلوى البنا.

5. الاستغلال المادي: وهذا الاستغلال خاص بالمرأة المنتجة أو الوارثة، وهو أن تستغل بطريقة غير حيادية، بمعنى أن تضحي بنفسها ومالها من أجل أخوتها الذكور، وذلك كأن تحرم من الميراث الذي يستولي عليه الذكور كحال «عفاف» و«زينة»، أو أن تستغل أموالها الخاصة التي جنتها بعرقها، كما هو حال نهلة وسميرة في روايات سحر خليفة.

6. لاستغلال النسوي: وهو أن تستغل المرأة المستكينة اجتماعيا أو المدجنة لصالح الذكور في مشاركتها لهم اضطهاد المرأة الأخرى التي تحاول التحرر أو بناء ذاتها بناء مختلفا عن سياق الحريم الذي يستغل بعضه بعضا، لذلك يصبح أكل النساء للحوم النساء جزءا من الاستغلال الذاتي الذي تحارب به المرأة ذاتها لصالح القيم

البيئية الذكورية السائدة اجتماعيا ، كأن تقمع الأمهات بناتهن ، أو تشنع الجارة على جارتها ، أو تحارب النساء امرأة ما بسبب ظروف خاصة تمر بها ، فتؤدي هذه المحاربات إلى القتل أو التعذيب ، وفي نماذج عفاف وسعدية وخضرة ونزهة وسكينة في روايات سحر خليفة ما يدلل على التآكل الذاتي في دائرة النساء الجنسوية .

إذا عددنا المرأة مستغلة ، والرجل مستغلا لها ، فهل يمكن الحديث عن امرأة مستغلة للرجل في الروايات النسوية التي قرأناها هنا ؟

إن استغلال المرأة للرجل ضيق جدا ، ولا نكاد نجد له أثرا واضحا إلا في رواية «لم نعد جواري لكم» لسحر خليفة ، حيث اتخذت هذه الرواية نهجا حاولت فيه المرأة أحيانا أن تستغل الرجل وتضطهده بطريقة أو بأخرى ؛ لتثبت لنفسها أنها الأقوى ، وهنا استغلت سامية عبد الرحمن عندما تخلت عنه مرتين بعد أن يسجن ، واستغلت سهى بشارا جنسيا ، ورفضت أن تتزوجه ، واستغلت إيفيت ثقة زوجها بها وخانته مع الآخر . وفيما عدا ذلك فلا أثر واضح لاستغلال المرأة للرجل ، باستثناء الاستغلال البشع الذي جعل فتنة تستغل موت زوجها لتنجب طفلا من مني يهودي مدعية أنه من مني زوجها الفلسطيني لتحافظ على الميراث .

وبشكل عام فإن الشخصيات الرئيسة في الروايات النسوية شخصيات مستغلة بطرق عديدة ، ولا نستثني امرأة منهن من هذا الاستغلال الذي غلف حيواتهن ، لنجدهن يعانين على مستويات الاستغلال كافة ، ويمكن قراءة روايات سحر خليفة كمثال على تشييد رؤية المعاناة النسوية ، بوصف المرأة ضحية اجتماعية بكل معنى الكلمة .

أما بخصوص العلاقات واستغلال المرأة في الرواية الذكورية فإن وضعها يختلف إلى حد ما ، فهي ليست مستغلة رغما عنها ، وإنما هي مستغلة إبداعيا في ضوء تحويلها إلى جسد أو رمز لتوائم طبيعة هذا الاستغلال ، وهنا تغدو المرأة غير ذاتها داخل بنية السرد الذكورية .

ويمكن تحديد نوعية الاستغلال الموجه إلى المرأة في الرواية الذكورية في نوعين بارزين من الاضطهاد :

1. الاضطهاد «البطرياركي» الأبوي الذي يحجر على المرأة ويهيمن على حريتها ، وهنا يدفع الكاتب المرأة إلى التمرد وخاصة التمرد على القيود الجسدية التي فرضت

عليها، فتنخرط في علاقة عاطفية أو جنسية شرعية أو غير شرعية، وهذه النوعية من الاضطهاد وجدناها في روايات جبرا، حيث وقفت الأخلاقيات «البورجوازية» متمثلة بالأب والأم في وجه «سمية» في رواية «صراخ في ليل طويل»، ولم يوافقا على أن تتزوج بأمين الذي تحبه لأنه من طبقة فقيرة، وكذلك قيدت قيود الإقطاع «عنايت» فضحَّت بعمرها في سبيل أخلاقيات أسرة إقطاعية بائدة بائسة تمردت عليها بعد ذلك أختها ركزان، فأحرقت القصر الإقطاعي بما فيه. وحاصرت السلطة الأبوية سلافة في «صيادون في شارع ضيق»، فضيقت عليها الخناق ومنعتها من الخروج حفاظا على شرفها، لكنها تمردت بعدة طرق، لتكمل حبها لجميل فران في زمن تعددت فيه القيود التي تفصل بينهما من جهة إقطاعية أهلها، إذ إن وضع جميل فران لا يختلف كثيرا عن وضع «أمين سماع». وأحالت قبلية الثأر في «السفينة» بين لمى عبد الغني وعصام السلمان. كما مارست هذه القبلية قتل نجوى العامري «في عالم بلا خرائط» لتجاوزها المقبول في علاقتها الجنسية بنائل عمران، وهو القتل نفسه الذي مورس على النساء عديمات الشرف(المومسات)في «صيادون في شارع ضيق». ومثل هذا الاستغلال والاضطهاد نجده في حياة يعاد في «المتشائل» لحبيبي، وابنة عم أسعد في «رجال في الشمس»، ومريم في «ما تبقى لكم» لكنفاني.

2. الاضطهاد السياسي، وهو اضطهاد ناتج عن اغتصاب فلسطين، حيث غدت المرأة ضحية للاحتلال الصهيوني، إذ يقصف البيت فوق رأسها كما حدث مع ليلى في «صيادون في شارع ضيق» لجبرا، أو تقطع رجلها بفعل انفجار قنبلة كما حدث مع شفيقة في «رجال في الشمس»، أو تفقد ابنها كما حدث مع صفية في «عائد إلى حيفا»، أو تتشرد فتفقد عذريتها كما حدث مع مريم في «ما تبقى لكم» أو تعاني الفقر والقصف العسكري المتواصل كما حدث مع أم سعد في «أم سعد»، أو تخسر والديها، فتتحول إلى خادمة كما حدث مع زينب في «العاشق»، أو تخسر زوجها فتتحول إلى خادمة مستغلة جنسيا كما حدث مع زينة في «الأعمى والأطرش»... حيث أوضحت روايات كنفاني أن المرأة هي الأكثر دلالة على أنها ضحية لهذا الاحتلال الاستيطاني الدموي وما أفرز من انتهازيين.

سابعا : تعددية الملفوظ

يفترض أن تكون اللغة السردية الملفوظة على ألسنة الشخصيات متعددة المستويات ، خاصة أن طبيعة الرواية حوارية تعددية ، لا أحادية كما هو حال الشعر[1] ، من هنا يمكن القول بأن اللغة السردية في الرواية الفلسطينية لغة متعددة في مستوياتها الثقافية والنفسية أحيانا ، وأحيانا أخرى يهيمن فيها صوت الكاتب الثقافي على الشخصيات ، فيجعلها تتحرك بثقافته الخاصة وملفوظه الخاص .

ويبدو أن الكتابة الذكورية كانت أكثر ثقافة من الكتابة النسوية في فضاء الرواية الفلسطينية ، وليس المقصود بالثقافة المعرفة أو الأخذ من كل علم بطرف ، وإنما ما نقصده جمالية الثقافة ، بمعنى أن الرؤى التي قدمها جبرا وكنفاني وحبيبي هي رؤى ثقافية ، وبالتالي جاءت اللغة ثقافية نابعة من المتخيل وليس من الواقعي ، فلغة جبرا لغة شاعرية عميقة الدلالات الفلسفية ، كأنه يقدم لنا أبطاله من العالم غير الواقعي ، لكونه يغوص في ذاكرة الأساطير والأفكار الفلسفية الكبيرة في الحياة والجنس والعشق والاغتراب والرومانسية . . ونساؤه عموما لا ينتمين إلى ما هو مألوف في الواقع ، فهن شبقات ممارسات لحرية العشق والجنس ، والخروج إلى أماكن عديدة بحرية تامة ، وعندهن جرأة في اصطياد الرجال والتعبير عن الشهوة والشبق بلا خجل ، وأية أنثى نلتقي معها في رواياته ، نتوقع أنها رهينة أزمة عاطفية جنسية ، وأنها محكومة بشبقية ما في جسدها الباحث عن العشق والجنس ، وبذلك يغدو ملفوظ المرأة ملفوظا جنسيا أو موحيا إلى الجنس وهادفا إلى الوصول إليه ، فتصير المرأة حياة ولغة ، محكومة بهذا الوعي الثقافي الأسطوري الشهواني الذي توهجت به حوارات ورسائل ومذكرات ركزان ، وليلى المقدسية ، وسلافة ، وسلمى الربيضي ، ومريم الصفار ، ووصال رؤوف ، ولمى عبد الغني ، ومها الحاج ، وإميليا فرنيزي ، ونجوى

---

(1) انظر عن الفرق بين لغتي الرواية والشعر ، ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، ص43-88 .

العامري، ويسرى المقتي، وسراب عفان..[1].

وجاءت لغة حبيبي في إطار ملفوظ الكاتب نفسه، لأن اللغة عنده لغة صحفية مثقفة تميل إلى تجذير التراث، وإلى تفصيح العامي أحيانا، ولم يكن فيها ملفوظ نسوي، باستثناء عبارات قصيرة تفوهت بها بطلات رواياته، وهي عبارات تشعر بقربها من التعابير النسوية الشائعة، كما لاحظنا في ملفوظ أم الروبابيكا، ويعاد، وباقية، وسرايا، وسروة، وفيما عدا ذلك كان غياب المرأة السبب في غياب ملفوظها دون ذكراها ودورها، مما حوّل اللغة عند حبيبي إلى نمطية ثابتة في رواياته كلها.

ربما تعد لغة كنفاني أقرب لغة سردية من جهة ملفوظ الشخصيات إلى اللغة الوسطى الدارجة في الصحافة، مع كونها لغة قائمة على المفارقات الجمالية بما تحمله من تعددية في الدلالات، وخاصة في روايتي «رجال في الشمس» و«أم سعد» الواقعيتين في ملفوظهما، في حين مالت روايات: «عائد إلى حيفا» و«الأعمى والأطرش» و«الشيء الآخر» إلى الرمزية الواضحة، في مقابل ميل «ما تبقى لكم» إلى الرمزية المكثفة التي يصعب على المتلقي العادي التواصل مع ملفوظها. ولم تحظ المرأة عموما بصوت خاص بها عند كنفاني، إذ إن صوتها هو صوت الكاتب نفسه الذي يحمل رؤية المقاومة الوطنية مع قدرته على تجسيد رمزية صوت حال المرأة

---

(1) من الأمثلة على ملفوظ المرأة غير الواقعي أو المحوق الذي يكشف عن امرأة بلا غيرة، نورد الحوار التالي بين سلافة وجميل فران:

[جميل] - لا بد أن أقول لك إنني عاشق غادر.

[سلافة] -لا أهتم. لا أهتم.

- ألا تريدين أن تسمعي قصة غدري؟

- لا. لا أريد أنا أحبك مهما فعلت. بل إنني سيخيب ظني لو علمت أنك لم تكن لك علاقات حب قبل لقائنا.

- أنا لا أتكلم عن علاقات حب قبل لقائنا. أنا أتكلم عن علاقات قامت بعد لقائنا. أنا أتكلم عن غدري.

- لا، لا، لا، لا أريد أن أسمع. لا أهتم.

- أما زلت تريدينني؟

- كما لم تردك أي امرأة عرفتها من قبل. صيادون في شارع ضيق، ص 262.

ونفسيتها وخاصة في «أم سعد» .

بكل تأكيد عجزت الروايات الذكورية عن الغوص إلى أعماق المرأة ، وإبراز ذاتها من خلال ملفوظها ، لذلك يمكن عد هذه الروايات مهمشة للشخصية النسوية في أعماقها النفسية كإنسان له شخصية أنثوية خاصة ، وهذا التهميش لا يعني أن الكتابة الذكورية أغفلت ملفوظ المرأة ، فهي عموما أنتجت ملفوظا خاصا للمرأة ، هو ملفوظ الجسد الشبق عند جبرا ، وملفوظ الوعي الثوري وأقنعته عند كنفاني ، وملفوظ الغياب والسكون وشبحية الظهور عند حبيبي ، وبالتالي لم تصل الروايات التي أنتجها هؤلاء الروائيون إلى الاقتراب من حقيقة المرأة وذاتها ، فكأنها عجزت عن أن تكون في مستوى التعبير الفعلي عن القضية النسوية التي اضطلعت بها الرواية النسوية على وجه العموم!!

***

إن سحر خليفة ، تعد بحق الكاتبة النسوية المبدعة التي تغلغلت إلى داخل المرأة فأخرجت ملفوظها الذي يعني رؤية للذات وللعالم في تشابكاتهما المختلفة من خلال الشخصيات النسوية ، فكانت «مذكرات امرأة غير واقعية» ملفوظا نسويا ورؤية نسوية تكتب العالم الموضوعي من المنظور النسوي المتناقض مع هذا العالم في بحثه عن حرية خاصة وخلاص إنساني ، كما قدمت القدرة الجمالية الحوارية الثقافية للصراع بين ثقافتي الأنوثة والذكورة في «لم نعد جواري لكم» ، فكان الملفوظ الذكوري انتهازيا «ترجسيا» ، مقابل الملفوظ النسوي المتردد المتمرد ، والباحث عن الاستقرار في عالم لم يعد فيه للاستقرار مكان يختار فيه بحرية ، لذلك تتحول الشخصيات إلى حالات مرضية ، وأحيانا حالات إصرار على التوازن ، بحيث تعد هذه الرواية صراعا عبثيا بين الأنوثة والذكورة في أحيان كثيرة ، ثم تخرج لنا الكاتبة في النهاية التوازن في الملفوظ الثقافي الاشتراكي المعذب من خلال شخصيتي سميرة وعبد الرحمن!!

ونوعت سحر خليفة في بقية روايتها الملفوظ النسوي ، حيث نجد ملفوظ الحرمة المستكينة إلى الاستسلام للواقع (أم أسامة ، وأم عادل ، وأم حسام) ، وملفوظ الحرمة التي تغوص في أعراض الأخريات (أم صابر ، وأم الصادق) ، وملفوظ الحرمة التي تتمرد على السياق الحريمي السلبي ، فتصمت كثيرا لانشغالها بالعمل ، مع كونها تعاني من أوضاع مأساوية عديدة (سعدية ، والست زكية) ، وملفوظ المرأة التي سقطت جنسيا في دائرة المومس ، فكانت لغتها جريئة في تجريح الواقع (نزهة ،

وخضرة) ، وملفوظ المرأة المثقفة الواعية لحقيقة ما يدور حولها ، بحيث تغدو أكثر توازنا في التفاعل مع الواقع (رفيف ، وسمر ، وسميرة ، وزينة ، ونوال ، وسحاب) ، وملفوظ المرأة المثقفة «البورجوازية» غير المتجذرة في الثقافة الواعية (عفاف ، ونوار ، وسامية ، ونهلة) ، وملفوظ المرأة المتحررة بسذاجة مرضية ، والتي يصل بها تحررها إلى درجة المومس ، حيث تكمن سلبيتها في عدم قدرتها على تحديد وعيها الثقافي الصحيح ، وإن كانت مثل المومس جريئة في انتقادها للواقع (إيفيت ، وسهى ، وفيوليت) . . وبهذه التعددية في الملفوظ النسوي تمسي الرواية عند سحر خليفة على علاقة حميمة مع الواقع النسوي داخل الشرائح الاجتماعية النسوية المنتمية إلى الحارة في المدينة .

وبينما نوعت سحر خليفة في الملفوظات النسوية ، نجد سلوى البنا أبرزت الملفوظ النسوي الأحادي المتمثل بالثقافي الثوري عند فلسطين ، وزهرة ، وجان دارك ، وهو الصوت الذي نجده عند ليانة بدر في شخصيات جنان وشهد والراوية وهناء مع حضور صوت الحرمة الضحية عائشة وأخريات . وكذلك أظهرت ليلى الأطرش صوت المرأة المثقفة المتمردة بطريقة عقلانية محدودة في كل شخصياتها «البورجوازية» ، فهي أزاحت هند النجار إلى الثقافة الثورية ، وسلمى الأكحل إلى الثقافة اليسارية ، ونادية الفقيه وآمال ومنى وزهرة إلى ثقافة العمل والإنتاج النسوي في الواقع من داخل الأسرة .

وتجدر الإشارة إلى أن ملفوظ الرواية النسوية اتكأ كثيرا على اللهجات الدارجة ، بحيث اتخذت بعض الروايات النسوية هذه اللهجات وسيلة رئيسة للتعبير عن الشخصيات ، ونخص -تحديدا- روايات سحر خليفة كلها ، ورواية «عين المرآة» لليانة بدر ، كما لم تهمل بقية الروايات النسوية الأخرى هذا الجانب ، مما يدلل على التصاق المرأة بالواقع ، ليس في المضامين والرؤى ، بل -وأيضا- في إنتاج جماليات اللهجة الدارجة ، وكتابتها بطريقة لا تعيق قراءتها قراءة مفهومة سلسة . وإن ألحت الكاتبات على استيعاب اللهجة الدارجة ، فإن الكتّاب لم يحاولوا إنتاج هذه اللهجات الدارجة في رواياتهم ، فكانت لغتهم فصيحة أو وسطى ، تنم عن كونها لغة رسمية ثقافية تؤكد أبوية اللغة الذكورية ، وبالتالي كانت المرأة أكثر قربا من حقيقتها النسوية ، حتى على مستوى الملفوظ الدارج الذي يعمق الصلة بين الشخصية وملفوظها ، مما يعني تمرد المرأة في كتابتها على الثقافة الرسمية السائدة ، منتجة بذلك لغتها الخاصة بأسلوب خاص وبنفسية خاصة تميل إلى الواقعي والمألوف!!

على أية حال، هناك تعددية لغوية ناتجة من تعددية لغة النسيج السردي في لغة الكاتب والراوي، ولغة الحوار ولغة المناجاة (المونولوج الداخلي)، وازدواجية اللغة بين الجريئة والتقريرية، وآلية اللغة بين شعرية الفصيح ونثرية الدارج . . . لكن الملفوظ النسوي في الكتابة النسوية يعني أسلوبية خاصة توحي بوجود امرأة من لحم ودم وروح وحياة حقيقية داخل بنية السرد، على عكس ذلك، نجد شخصية المرأة في الكتابة الذكورية، إذ تبدو كائنا ورقيا، أو علامة سلعية، أنتجت لتؤدي غاية أو رؤية خاصة في ذهنية مبدعها أو متخيلها، دون نفي الإنسانية عنها، ودون التعميم أيضا في هذا المجال!!

ثامنا : روافد بناء شخصية المرأة

تعددت الروافد الثقافية والاجتماعية التي ساهمت في بناء شخصية المرأة في الرواية الفلسطينية، وما نقصده بالروافد، الأفكار الرئيسة التي حكمت توجه الكاتب أو الكاتبة إلى اختيار النموذج النسوي في بناء عالمه اللغوي الخاص بالمرأة. وهذه الروافد أدت في غالب الأحيان إلى هيمنة النمط النسوي المتكرر لدى الكاتب أو الكاتبة .

وقد حددنا في الفصول السابقة النماذج النسوية في أطر شبه محددة، هي الجسدي/ الثقافي عند جبرا، وضياع المرأة / الوطن عند حبيبي، والواقعي/ الرمزي عند كنفاني، والتمرد على الأنثوي، والمرأة الضحية في الرواية النسوية، وفي هذا التحديد تتشكل بنى الروافد في إنتاج شخصية المرأة داخل الروايات، وبالتالي تحال الروافد إلى الواقعي، والثقافي، والحلمي، والموروث . . .

ولو توقفنا - بداية- مع الرواية النسوية لوجدنا سحر خليفة تنتج رواياتها من خلال الواقعي بقضاياه الذاتية والاجتماعية والثقافية والسياسية، وأنها لا تتجاوز هذا الواقعي إلى الترميز لغير المرأة، أو إلى إحالة المرأة إلى أقنعة غير ذاتها، بل هي تصر على أن تؤكد لنا أنها تكتب عن واقع قد يغدو -أحيانا كثيرة- أكثر خيالية من الخيال، أو غير الواقعي كما لاحظنا في «مذكرات امرأة غير واقعية»، وهي لا تلتفت إلى طبقة دون أخرى، بل تستحضر الطبقات كافة، وتنشئ الصراعات الثقافية والسياسية بينها، وتحديدا الصراعات الجنسوية بين الأنوثة والذكورة، لذلك مثل لها الواقع رافدا عميق الإشكاليات، فاختارت من نسائه الحريم الخانعات، والحريم المترددات، والمثقفات المتمردات، والمومسات الجريئات . . وفي أية رواية من رواياتها لا بد من المواجهة مع هذه

النماذج النسوية التي تعني التصاق الكاتبة بالواقع ، لأنه رافدها ومنجمها بما يمتلكه من غزارة في العلاقات الاجتماعية ، والسياسية ، والثقافية . يضاف إلى ذلك أن الكاتبة دمجت تجربتها الذاتية مع تجربة هذا الواقع ، فكانت تجربة الذات تجربة نسوية جماعية ، كما مثلت هذه التجربة الجماعية تجربة ذاتية ، إذ لا فرق بين ذاتية «مذكرات امرأة غير واقعية» وجماعية «الميراث» أو غيرها ، فالمحصلة النهائية معاناة المرأة بوصفها ضحية تبحث عن طريق تحررها داخل مجتمع متحيز كابوسي!!

وتنطلق أيضا ليانة بدر في رواياتها من الواقعي المتشكل من خلال الذاتي ، فيكون المخيم الفلسطيني في الشتات ، وظروف الانتماء إلى الثورة في حياة ليانة بدر نفسها الخلفية السردية التي ترفد بها رواياتها ، لتعالج ظروف المرأة في سياقي المرأة الحرمة الضحية ، والمرأة المختلفة المنتمية إلى ثقافة الثورة . وتشاركها في هذا التوجه سلوى البنا ، حيث اتكأت على الرافد نفسه لتنتج شخصية المرأة المناضلة المثقفة ، مع كون الذاتي الثقافي أكثر فاعلية عندها من الاجتماعي السياسي .

ونهلت ليلى الأطرش من الواقعي «البورجوازي» ، فجاءت شخصياتها النسوية الرئيسة منتمية إلى عالم الطبقة «البورجوازية» ، والبيئة المرفهة ماديا ، فكانت المرأة تحقق فاعليتها بالانتماء إلى العمل ، مع رسم شخصية نسوية بائسة أحيانا ، لكونها ضحية لأهلها ، أو لزوجها أو للبيئة عموما!!

ويبدو أن كنفاني شابه الكتابة النسوية في إنتاج نماذجه ، حيث اعتمد على الرافد الواقعي المستل من المخيم الفلسطيني في الشتات ، فجاءت صور النساء واقعية ، لكنهن تحولن من خلال الانزياح السردي إلى رموز عبر من خلالها عن وضع الفلسطيني وتحولاته تجاه تفاعله مع قضيته ، وهنا تحول الرافد الواقعي إلى رافد ثقافي ترميزي استفاده كنفاني من قراءاته المتعددة ، ولم يقصد من ذلك أن يعمق شخصية المرأة ، وإنما الذي قصده أن يعمق الدلالات والرؤى الدافعة إلى ضرورة الكفاح المسلح لاسترداد الوطن المغتصب عن طريق شخصية المرأة .

واعتمد إميل حبيبي على الثقافي التراثي الشعبي في بناء شخصية المرأة ، وكانت قصص العشاق العذريين من جهة[1] ، والحكايات الشعبية الدائرة في فلك

---

(1) يقول الراوي في «إخطية» : «لم يكن في الحب الذي عرفناه من عيب سوى سذاجة تطرح سذاجة بني عذرة أجمعين في زوايا النسيان» ، ص 71 .

اختطاف الغول للفتاة الصبية من جهة أخرى ، وطرائق الحكي الشائعة بين الناس ، هي الروافد التي رفدت لغته السردية ، فاتكأ تحديدا على خرّافيّات «جبينة» و«سرايا بنت الغول» و«الشاطر حسن» . . في إنتاج رواياته ، حيث يختطف الغول الصهيوني فتيات رواياته ، ويشردهن ، ويترك البطل ضحية لهذه المأساة ، فتولد ذاكرته تداعيات البحث في خرائب الحاضر التي كانت جنة العشاق في الماضي ، وهذا الرافد أيضا يتحول إلى رمزي ، فتغدو المرأة رمزا للوطن المغتصب!!

وأخيرا بنى جبرا نموذجه النسوي بناء ثقافيا أسطوريا ، مثلت فيه المرأة تداعيات الجسد بما يفرضه من جمال ، وشر ، وعلاقات جنسية شبقة ، وقد لجأ إلى أساطير وخرافات عديدة[1] ، وثقافة متنوعة مكنته من رسم النموذج النسوي المحلوم المثير جسديا في لغته .

---

(1) يرى جبرا أن أهمية أية رواية يجب أن تنبثق من مستويين الواقعي والأسطوري ، انظر : الرحلة الثامنة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط2 ، 1979 ، ص 75 .

الفصل الثاني

العلاقات العاطفية والجنسية ودورها في التشكيل الجمالي



أولا : الأنثى بين الحب والجنس :

اتضح لنا من خلال الفصل السابق أن الرؤى التي تشكلت فيها شخصية المرأة في الكتابة السردية هي شخصية الأنثى بالدرجة الأولى ، فهذه الشخصية هيمنت على اللغة السردية هيمنة شبه كلية ، مع كون الأم المجردة في لغة السرد من العلاقات العاطفية/ الجنسية ، حظيت هي الأخرى بدور مهم[1] ، لكنه دور محدود جدا قياسا إلى دور المرأة /الأنثى .

فالأنثى هي التي تتحرك منذ طفولتها نامية ضمن الرؤى الأنثوية ، وتستمر في هذا السياق طوال حياتها . أما دور الأم فهو دور مقدس ، غالبا ما تكون فيه غير مقهورة ، بل قد تتحول بأمومتها إلى ركن تربوي شبه قمعي في حياة بناتها اللواتي تحافظ عليهن كأنها سلطة ذكورية[2]!!

كيف تحركت المرأة الأنثى؟وما أبرز العلاقات التي شكلتها داخل البنى السردية؟

توحي الروايات في مجال العلاقات العاطفية والجنسية إلى أن الرجل يميل إلى الجسدية[3] في علاقاته بالمرأة ، وكأنه ذكورة لا تؤمن بالحب «الرومانسي» وشفافياته

---

(1) دور الأم هو الدور الذي يتلخص في علاقة المرأة بأبنائها أو بناتها ، بغض النظر عن دورها كزوجة . وقد ظهرت الأم شخصية رئيسة في روايات كنفاني كأم سعد ، وأم خلدون ، وأم حامد .. وروايات سحر خليفة كأم أسامة ، وأم صابر ، وأم الشباب (الست زكية) .

(2) صورت أغلب الروايات النسوية علاقة الأم بابنتها علاقة سلبية ، بوصف الأم تشارك الأب في اضطهاد البنت ، كما لاحظنا ذلك عند أم عائشة في «عين المرآة» لليانة بدر(انظرص 61-63) ، وأم عفاف في «مذكرات امرأة غير واقعية» لسحر خليفة (انظر ص 54) . ثم لا تلبث الفتاة أن تشفق على أمها بعد زمن ، ومن ذلك أن تقول عفاف «هزلت أمي ، وضاع من ملامحها التحدي والسلطان» مذكرات امرأة غير واقعية ، ص 126 .

(3) نجد ذلك في آراء كثيرة أهمها : آراء نزار في «لم نعد جواري لكم» ، ص6-8 . وآراء فاروق في الرواية نفسها ، والذي يتفق مع آراء «د . هـ . لورنس» على أن «الجنس هو أصل المعرفة ، وأصل الحياة ، وإنه التحقيق الوحيد لذات الإنسان» ، ص 56 . وآراء نائل عمران في «يوميات سراب عفان» ، انظر ص 173-176 .

الروحية ، وفي المقابل تميل المرأة إلى الحب ورومانسيته[1] ، حتى وإن رسمت أحيانا مومسا .

وقد تعددت إشكاليات العلاقة العاطفية/الجنسية ، إذ يمكن الحديث عن إشكاليات علاقات المرأة بنفسها ، وجسدها ، وظروفها الأسرية ، والبيئية ، والحب ، والأرض ، والزوج ، والثقافة ، والقيم والتقاليد المترسخة ، والجنس غير الشرعي ، وانكسار الحب . . الخ .

وإذا اتفقنا على أن الجانب الجنسي غلب على شخصية المرأة في الرواية الذكورية ، وأن الجانب العاطفي غلب على شخصيتها في الرواية النسوية ، فإن هذا المعيار غير ثابت أو مستقر ؛ إذ جاءت صورة المرأة في روايات حبيبي ــ على سبيل المثال- روحا عذرية رومانسية تشع في الوجود ، وتهيمن على العالم ، لذلك بقيت الأنثى عنده علامة صبا لا تشيخ ، وعلامة حياة طبيعية فطرية محلومة ، فكل النساء رومانسيات في أشكالهن وتصرفاتهن ، كسرايا ، ويعاد ، وفتاة نوار اللوز ، وسروة ، حتى إخطية كانت شعلة رومانسية في مظهرها ورسائلها العاطفية ، وليس الحديث عن الجنس السفاح في حياتها ، إلا إشارة رمزية دالة على اغتصاب فلسطين من قبل العدو الصهيوني . والفلسطيني نفسه ذاكرة مغتصبه عندما ينسى حبيبته ، فيعيش مع جسد الوظيفة ، أو جسد الجارة ، أو جسد الفتاة الأمريكية ، أو جسد صومعة النهاية ، ليصير نسيان الحب الرومانسي المنطلق من ذكرى الصبية التي شردت في النكبة هو الحالة الرومانسية التي أوجدت المرأة ذاكرة روحية عاطفية ، فكانت المرأة/الحب دفقات رومانسية ، والرجل العاشق جسدا يتقادم في العمر حتى أوشك على الاقتراب من زمن الموت ، ومن هذا المنحى لم تجد علاقات جنسية ، حتى على مستوى القبلة ، بين البطل عند حبيبي ومعشوقاته الملونات بالألوان العاطفية و«الرومانسية» .

وهذه الرؤية التي كتب من خلالها حبيبي رواياته ، هي رؤية مناقضة لرؤية جبرا

---

(1) تم استنتاج ذلك من آراء رفيف في «عباد الشمس» ، ص 117 ، وسامية في «لم تعد جواري لكم» ، ص 20-21 ، والتي تقول «العواطف هي أقدس ما يملكه الإنسان ، فإذا فقدها فقد إنسانيته» ، ص84 ، ونادية الفقيه في «امرأة للفصول الخمسة» ، ص 126 ، وجان دارك في «مطر في صباح دافئ» ، ص 46-49 ، وشهد في «بوصلة من أجل عباد الشمس» ، ص 56-57 .

الذي أعلى من شأن الشهوانية في العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة، مع كون المرأة العذراء عنده أكثر تعلقا بروحانية الحب كما لاحظنا في شخصيات: سلافة، وسراب عفان، ووصال رؤوف، ومها الحاج. لكن لغته، في المحصلة النهائية، مسكونة بالجسد والجنس والشبق.

وإن مال أمين سماع في «صراخ في ليل طويل»، وفارس الصقار في «الغرف الأخرى» إلى روحانيات الحب، بما تمثله هاتين الروايتين من مرحلة المراهقة في الأولى والشيخوخة في الثانية، بما فيهما من المعاناة من شهوانية المرأة/ الجسد، فإن بقية أبطال جبرا على نقيض هذه الصورة، حيث تبرز شهوانيتهم، وسخريتهم من العواطف العذرية، وقائدهم في ذلك نائل عمران الذي اعتبر الروح ظلاما يحتاج إلى الجسد كي ينيره، ووليد مسعود الذي جعل رياضته الصباحية التفكير بالنساء.

والجنس الذي نجده عند جبرا هو نفسه الموجود في «الشيء الآخر. من قتل ليلى الحايك» لكنفاني، بل إن القتل في حياة ليلى الحايك، هو نفسه الذي يحدث في حياة نجوى العامري في «عالم بلا خرائط». ولم يتناول كنفاني الحب بشكل ملموس في رواياته، مقابل احتفائه بالجنس كوظيفة رمزية من خلال شخصيات كوكب، ومريم، وزينة، وليلى الحايك، حيث كشف بواسطتهن أوهام العرض، والسلطة، والطبقات، فجسدت الثقافة الجنسية عنده فضاءً دلاليا مهما للتداخل بين دلالات الواقع والرموز اللغوية.

هكذا تبدو حركية المرأة في الرواية الفلسطينية المختارة محكومة بهذه العلاقة المحورية التي ترسم شخصيتها في مستوياتها النفسية والاجتماعية والثقافية والوجودية، فيشكل الجنس وسيلة من وسائل استلابها بوصفها أنثى، كما تشكل عواطفها ورغباتها وسيلة من وسائل تهميشها، لأنها لا تستطيع التعبير عن ذاتها بحرية. ولم نجد امرأة على الإطلاق لم تعانِ بسبب العواطف والجنس في حياتها، لتغدو من هذه الناحية ضحية كبرى للكثير من المفاهيم والقيم الاجتماعية التقليدية التي كبلت شخصيتها دون شخصية الرجل[1].

---

(1) تقول إيفيت في «لم نعد جواري لكم»: «عندما يخون الرجل زوجته يلومون المرأة، يقولون إنها لم تعرف كيف تحتفظ به، وكيف تشبع أحاسيسه، وعندما يحدث العكس يقولون لم تراع الشرف والتقاليد، ولم تحفظ النعمة وحرمة زوجها» ص 134.

تحركت الأنثى في البنى السردية الفلسطينية المختارة لتشكل علامات متعددة بوصفها جسدا متنوعا ، ورمزا إشكاليا ، وقيما سلبية سعت الرواية النسوية إلى نفيها ، لما يمثله الجسد أو العواطف من عبودية في عالم الرجل الشرقي الذي لا يفهم أن تحرر المرأة يعني أن تمتلك إنسانيتها الكاملة!!

وقد تصير هذه الإنسانية المتوهمة إشكالية معقدة في حياة الأنثى التي تعيش في غالب الأحيان ضحية للعلاقات العاطفية والجنسية المشوهة في الواقع الاجتماعي ، مما يبين عن عقم الثقافة العربية في بناء حياة مستقرة بين الذكورة والأنوثة ، وعلى هذا النحو نجد الروايات تبدأ مأزومة بهذه الإشكالية وتنتهي مأزومة بها أيضا ، بمعنى أنه يصعب إيجاد حل إنساني مرض في العلاقات العاطفية والجنسية ، وكأن أزمة المرأة الأولى والأخيرة تكمن في عدم استقرار علاقاتها العاطفية والجنسية .

ثانيا : إشكاليات الحب والجنس :

لا تخلو رواية من تغلغل علاقات الحب والجنس في لغتها ، بل يغدو هذا التغلغل أحيانا بنية الرواية كلها . ونتيجة لكون هذه العلاقة رئيسة في بنية الرواية بين الرجل والمرأة ، فإنها تحمل دلالات عديدة عن شفافية الحب وعذريته ، وعن شهوانية الجنس وجسديته ، مما يشير إلى وجود ثقافتين لهما حضورهما المعقد في حياة المرأة الأنثى ، وفي علاقتها بالرجل ، الأمر الذي يشكل مجموعة من الإشكاليات التي تجعل علاقة الحب والجنس تمتلئ بعناوين عديدة يمكن الكتابة عنها صفحات كثيرة . وأهم هذه العناوين المطروحة في الروايات الفلسطينية :

ميل الذكر إلى ثقافة الجنس مقابل ميل الأنثى إلى ثقافة الحب/حرية الذكر في إقامة العلاقات الجنسية مقابل سجن المرأة في دائرة التقاليد والشرف/إحالة الذكر إلى دائرة الفاعل الإيجابي مقابل إحالة المرأة إلى دائرة المفعول السلبي/فشل علاقات الحب والجنس في أغلب الأحيان/تحول الحب والجنس إلى أقنعة ورموز اجتماعية وسياسية/حدود الانفتاح على كتابة العلاقات العاطفية والجنسية/تناقضات الجنس في حياتي الأنثى الحرمة والأنثى المثقفة/الحب الرومانسي وما يفرضه من دلالات العقاب/الجسد بين الحب والجنس وما يوحي من مفاهيم وثنائيات متناقضة/علاقات الحب المكسورة بفعل التداخل بين الذاتي والاجتماعي والثقافي/الجنس في دائرة

المومس والمهر/الموت والقتل غسلا للعار/الهروب من الواقع إلى الجنس/الجنس والسلطة/ بدايات الحب والجنس والعوامل المؤثرة فيها /الزواج الإجباري وتكريسه للعقد النفسية والاجتماعية/انتهازية الذكور وازدواجيتهم في التعامل مع الحب والجنس/دور الاحتلال الصهيوني في تكسير أجنحة الحب/الاغتصاب ودلالاته/ضعف الأنثى المثقفة وحنينها إلى الدور الحريمي/الثورة الفلسطينية وعلاقات الحب والجنس/الجنس وأساطير الشر/الجنس في البيئات الأخرى/العنوسة بين العواطف والجنس/حرية المرأة والجنس/الجنس والأفكار اليسارية /العلاقات الجنسية والعاطفية في العلاقات الزوجية/العرض والأرض/الزوجة والعشيقة في العلاقات العاطفية والجنسية/الجنس مع المرأة الغربية/الهروب من الرجل الشرقي إلى الرجل الغربي/العذرية والحسية والجسدية في العشق/اغتراب المرأة وضياعها في الحب والجنس/ الحب من طرف واحد وما يحمله من أحلام وكوابيس/تعددية النساء في حياة الرجل وتعددية الرجال في حياة المرأة/الجسد والمظاهر «البورجوازية» /المرأة بين أنثوية جسدها والعمل . . .

وليس بإمكان هذا البحث أن يخوض في الحديث عن هذه العناوين ؛ لأنها تحتاج إلى بحث مستقل ، خاصة أن الروايات مليئة بإشكاليات الحب والجنس المتعددة الدلالات والجماليات ، والقصد من حشد هذه العناوين هو التدليل على خصوبة هذه العلاقة في الرواية الفلسطينية التي تعامل معها دارسون كثيرون على أنها وثائق وطنية ، لا قضايا اجتماعية إشكالية تكشف الهزيمة الاجتماعية من الداخل بوصفها السبب المهم في الهزيمة العسكرية والسياسية .

ثالثا : حركية الأنثى في الرواية النسوية .

سوف نتناول أربع روايات نسوية تتحرك في إطارها ، ونتلمس خواص الكتابة النسوية ، وهي الروايات التالية : «مذكرات امرأة غير واقعية» لسحر خليفة . و«بوصلة من أجل عباد الشمس» لليانة بدر . و«مطر في صباح دافئ» لسلوى البنا ، و«وتشرق غربا» لليلى الأطرش .

ولن يمنع أمر تحديد هذه الروايات استحضار الروايات الأخرى لهؤلاء الروائيات ، لأجل تغطية النقص التركيبي من جهة ، ولتعميم التركيب الهيكلي العام الحاضر في الروايات الأربع على الروايات الأخرى من جهة ثانية ، إذ يمكن تقديم حركية شاملة

لطبيعة تحرك المرأة في سياق العلاقات العاطفية والجنسية ؛ حيث يمكن تحديد عدة محاور تبين حركية بطلات الروايات الأربع (عفاف ، وجنان ، وجان دارك ، وهند . .) لاستبطان الإشكاليات المتشابهة أو المتقاطعة فيما بينهن .

وتنحصر مواقع الحركية الرئيسة ، في الإشكاليات التالية :

أولا : رفض الطفولة الأنثوية المضطهدة ، وحسد الذكر على ما يتمتع به من مكانة اجتماعية ، وما ينتج عنها من حريات تمنح للذكر دون الأنثى . فمنذ أن تحس المرأة بوجودها المختلف عن الآخر الذكر ، تشعر أنها إنتاج أسري غير مرغوب فيه ، في مقابل إنتاج الذكر المرغوب فيه إلى حد التعطر ببوله ، ومن هنا يبدأ إحساس الفتاة برفض ذاتها ، وحسد الذكر على ما يتمتع به من سيطرة اجتماعية مبالغ فيها ، والسؤال المعذّب هو ما تطرحه عفاف على نوال في «مذكرات امرأة غير واقعية» : «ألا تتمنين أن تكوني ذكرا لا يخاف من مقص الشهر ، ولا من غشاء البكارة ، ولا من الوقاحة والقتل ؟[1]» .

فقد عرفت عفاف بطلة «مذكرات امرأة غير واقعية» منذ بداية تفتحها على الحياة أن البنت مصيبة وأن الذكر طلعة الملكوت ، وبالتالي فهمت أن الطبقية الجنسوية تعني «الولد صح . . والبنت غلط[2]» . وهذا الوعي أصبح عقدة كبيرة في حياتها ، وهي عقدة أغلب النساء في روايات سحر خليفة ، حيث نراها بشكل واضح في حياة نزهة في «باب الساحة» ، وزينة في «الميراث» .

وتحسد جنان بطلة «بوصلة من أجل عباد الشمس» المذكر على حريته ، حيث تحلم لو أنها خلقت صبيا لتتسكع في الشوارع ، ترافق من تريد دون أن تتدخل العائلة في تصرفاتها ، لأنها ترى نفسها في سياق الأنثى مثل دجاجة تربى تربية فتاة متعلمة رصينة عاقلة لتغدو زوجة صالحة جسدا وآلة تفريغ لا أكثر ولا أقل ، وهو الإحساس نفسه الذي شكل اغتراب عائشة في «عين المرأة» .

وتتمنى جان دارك بطلة «مطر في صباح دافئ» لو أنها خلقت ذكرا لتكون النظرة إليها مختلفة ، فهي تكره أنثويتها على اعتبار أن المرأة تعني الضعف ،

---

(1) سحر خليفة : مذكرات امرأة غير واقعية ، ص 52 .

(2) نفسه ، ص 19 .

والفريسة ، وهذا الإحساس تعمق معها بعد ذلك داخل الثورة ، تقول «حين أفكر بصوت مرتفع يسخر مني الرفاق . المرأة تبقى في نظرهم المرأة[1]» . وتشعر هند التجار بطلة «وتشرق غربا» أن أهل بلدتها يفضلون الذكور على الإناث ، ومن هنا يتولد حسدها للذكور المتحررين في السفر إلى الخارج وفي إقامتهم للعلاقات العاطفية والجنسية .

ثانيا : ممارسة الثورة الأنثوية المبكرة عن طريق التشبه ببعض صفات المذكر رغبة في محاربة قيود الأنوثة السلبية ، والتمرد على القيم الذكورية الأبوية . وهذه الثورة موجهة ضد الذات الأنثوية ، لصالح التعلق بصفات المذكر التي تدفع عفاف إلى التشبه بها ، فترفض سمتها الأصلية لتبدو «خنثة» لا هي ذكر ولا هي أنثى . تقول : «مررت بنزوات غريبة من التفنن في إلغاء أنوثتي التي فاجأتني مبكرة[2]» . ومعنى إلغائها لأنوثتها أن تتشبه بالفتية كقص الشعر ، والمشي بطريقة عسكرية ، ولبس ملابسهم ، وممارسة بعض تصرفاتهم . . .

وتقصر جنان شعرها كشعور الفتية ، وتعري عينيها من الكحل الأسود ، وفي النهاية تحقد على جسدها الأنثوي ، معتزة بكونها «حسن صبي» لا تكف عن الطيش وتقليد الأولاد[3]» ، ويتعمق حسدها للمذكر في صياغة حلمها في أن تخلق مرة أخرى صبيا لا فتاة .

وتظهر طفولة «جان دارك مختلفة» ، لأنها فتاة حالمة ، وأحلامها هذه تجعلها فتاة غريبة من وجهة نظر أمها والمعلمة ، فأحلامها مثل أحلام عفاف غريبة تجعلها هوائية وقحة في تصرفاتها ، إضافة إلى أنها مثلت شخصية الصبي في كل تصرفاتها ، فكانت صورتها بعد ذلك صورة «صبي مشاكس أمرد الوجه ساخر العينين[4]» .

و تشعر هند بالغبن ، وهي تسمع أمها تحثها على الالتزام بمسلكيات البنت التي ينجو منها الذكر ، وخاصة مقولة أمها : «البنات لازم يركزو . . البنت

---

(1) سلوى البنا : مطر في صباح دافئ ، ص 119 .

(2) سحر خليفة : مذكرات امرأة غير واقعية ، ص 24 .

(3) ليانة بدر : بوصلة من أجل عباد الشمس ، ص 40 .

(4) سلوى البنا : مطر في صباح دافئ ، ص 74 .

يجب أن تشـقل . . لا أن تنط هنا وهناك[1] » . وهذا الموقف بحـد ذاته يولد الشعور بالكبت ، فتمقت «ألا يقيم الناس وزنا لرأيها ومشاعرها . ويجرحها ذلك الإحساس[2] » ، فتتمنى لو أنها صبي !!ثم تمارس بعد ذلك دور الذكورة في الكفاح المسلح .

ثالثا : إدراك حرمة الحب ومخاطره الاجتماعية ، وإنتاج المخاوف منه ، وتعمّد ممارسته عن وعي لكسر قيود الأسرة ، ليمثل الحب عند المرأة «تأكيدا لإنسانيتها المسحوقة ، وإنقاذا لها من الدمار ، والشعلة الأكثر اجتذابا في مجالات الحياة المختلفة[3] » . فالحب الذي يغدو من وجهة نظر عفاف «فاجعة وفضيحة ومأساة[4] » ، يصبح مرغوبا فيه ، لأنها تنتقم عن طريقه من محارمها ، فتشعر بالرغبة في ممارسة المزيد من التكسير لقيم المجتمع والعائلة الجيدة ، واستكانة المرأة ، والقهر المسمى سترا . . الخ[5] . وتجد جنان الحب الذي ينبثق من صفحات القصص وعيون الممثلات هو الكائن الرقيق العذب الذي يعتصر قلوب الفتيات ، فيتحدثن عنه بوجل ورهبة ، فيغدو طريقة للانتحار من ارتفاع كبير ، وأنها لما أحبت حبها الأول فتحت ذرات جسدها كلها من جهاتها الأربع لتغوص في الحب غوصا ، غير مبالية بقيم المذكر الذي يريد فتاته عذراء عمياء .

والحب عند جان دارك سمة من سمات الأعماق المغامرة و«الرومانسية» الحالمة «صبية تتفجر أنوثة وتمردا وتخلع عن وجهها الحجاب ، لتظهر مفاتنها كاملة[6] » ، لكنها فيما بعد لم تعد تجد الحب إلا في عيون الشهداء أكثر من عيون الأحياء الطافحة بالرغبة ، كما فقدت قبلها فلسطين في «عروس خلف النهر» الحب ، ثم وجدته في عيني الفدائي مقاتلا وشهيدا .

---

(1) ليلى الأطرش : وتشرق غربا ، ص34 .

(2) نفسه ، ص88 .

(3) فدوى طوقان : رحلة جبلية رحلة صعبة ، دار الشروق ، عمان ، ط2 ، 1985 ، ص139 .

(4) سحر خليفة : مذكرات امرأة غير واقعية ، ص22 .

(5) نفسه ، انظر ص 109 .

(6) سلوى البنا : مطر في صباح دافئ ، ص 92 .

ولم يتجاوز الحب في حياة هند وزميلاتها سوى النظرات ، لذلك شكلت صورته كابوسا يخيف أية فتاة ، ويمنعها من التورط فيه ؛ لأن البلد تحرمه ، وليس بإمكان أية فتاة تعيش في البلد الغارقة بتقاليدها وحدودها القاسية أن تعلن حبها ، أو أن تدافع عنه ، لذلك مثل الحب «حب أفلام تفرح معه الفتيات ويبكين ويحلمن . . ويعرفن أنه لا يحدث إلا في القصص[1]» .

رابعا : الفشل في الحب الأول تيمة تتكرر بسبب البيئة التي تحرّم على المرأة ممارسة الحب لاعتباره قيمة غير شرعية . ونتيجة لكون المرأة البطلة متنورة متفتحة مثقفة ، فإنها تحب ، وقد يصل الحب إلى ممارسة الجنس ، وهنا يهرب الحبيب منها لأنه يفضل الزواج من امرأة تقليدية . وهذا ما حدث مع عفاف وصديقتها نوال ، لأن الحب «حب فاشل رغم الإحساس وصدق القلب[2]» ، والفشل سببه الرجل الذي يريد لزوجه ألا تكون مثقفة ، متفتحة ، ذاقها قبل الزواج[3] . وعلى هذا النحو لن يصدق رجل أن الطائرات الإسرائيلية كانت السبب في جرح عذرية حفيدة سليمة الحاجة[4] . وتفشل علاقات جنان العاطفية بسبب الآخر الذي يريدها قطعة كيك ، أو لا يتفهم أن تكون المرأة حرة في اتخاذ قراراتها .

وتجد الفشل نفسه في حياة جان دارك ، حيث أحبت وهي في العاشرة طالبا في الثانوية ، ولم تجرؤ على أن تقول له كلمة واحدة . وأيضا يفشل الحب الأول في حياة هند النجار وصديقتها سلمى الأكحل . وفي كل الأحوال لم نجد علاقة عاطفية ناجحة في فترة المراهقة .

خامسا : اضطهاد الأنثى في الأسرة والمجتمع بسبب الحب ، ووصفها بصفات سلبية ، ودفعها أحيانا إلى الزواج من آخر رغما عنها . فعفاف المتمردة على أنثويتها ، تغدو في رأي والدها «هوائية» . . و الهوائية نقيض للاحترام وكلهم

---

(1) ليلى الأطرش : وتشرق غربا ، ص81 .

(2) سحر خليفة : مذكرات امرأة غير واقعية ، ص 121-122 .

(3) عبرت سحر خليفة كثيرا عن هذه الإشكالية في رواياتها ، انظر على سبيل المثال : لم نعد جواري لكم ، ص75-76 ، ومذكرات امرأة غير واقعية ، ص114-118 .

(4) ليانة بدر : بوصلة من أجل عباد الشمس ، ص 30 .

ينعتونها بالوقاحة لتمسي صورتها قوية عنيدة هوائية شاذة مجنونة . وجنان مثلها ، لأنها «الأنثى العابثة التي لا يحد انفلاتها قانون[1]» . وهند تتعرض لمعارضة كبيرة من أهلها بسبب رفضهم أن تتزوج من رجل تحول تقاليد كثيرة بينها وبينه ، معتبرين تصرفها حالة من الهوج والجنون والانتحار . ولم تنجح جنان دارك في أية علاقة عاطفية ، لأن الرجل يريد جسدها ، ويريدها أنثى عارية من شخصيتها .

ويعد الحجر على الأنثى ودفعها إلى الزواج القسري فعليا أو نفسيا تيمة مركزية في المجتمع ، حيث الزواج يريح المحارم من أعباء المرأة التي تجعلهم متحفزين للخلاص منها ، فيكون إلقاؤها في أحضان الزوج أفضل طريقة لهذا الخلاص . فبعد أن أمسك الأهل رسالة غرام/ وقاحة مع عفاف ، عاقبوها على وقاحتها بما هو أشد من القتل فزوجوها لرجل لا تحبه . وهذا ما حدث مع حنان في الرواية نفسها . ووالد ثريا – صديقة جنان – سمسار يقود بناته إلى زيجات لا يدرين عنها شيئا ، الواحدة إثر الأخرى ، ووالد هند زوجها لرجل يعمل في الكويت ، ولم ينقض كلمته إلا معارضة أمها . وأجبرت مي الأشهب على الزواج من يوسف بعد أن انكشفت علاقتها مع هشام . هكذا نجد المرأة تجبر على زواج مرفوض ، ولا يتاح لها ما يتاح للمذكر الذي يغدو متحررا في علاقاته وفي اختيار شريكة حياته .

سادسا : اغتراب الأنثى ووحدانيتها بسبب الزواج غير المرغوب فيه وشعورها بالحرمان العاطفي . فزوج عفاف جعلها تحس «بوجوده قضبان سجن[2]» . وهي تعلمت معنى الغربة ومعنى الألم منذ تعلمت أن الفتاة الوقحة تقتل بالسكين أو بالزواج . واضطهدت نزهة بسبب زوجها الذي يبعث له في «باب الساحة» بما حولها إلى مومس .

ولأن جنان غير متزوجة ، فإن قصة الزوج الغليظ الذي يضرب زوجه بعصا هو زوج سليمة . والأمر نفسه نجده في صوت هند النجار عن البيئة التي تضطهد الزوجة ، لتعيش الاغتراب ومحاولة الانتحار ، لذلك عانت الزوجات في

---

(1) نفسه ، ص20 .

(2) سحر خليفة : مذكرات امرأة غير واقعية ، ص 18 .

روايات ليلى الأطرش توتر العلاقة بالأزواج كمعاناة منى وآمال الأشهب في «ليلتان وظل امرأة» ، ونادية الفقيه في «امرأة للفصول الخمسة» .

سابعا : انفتاح المعاناة الشاملة في حياة الأنثى بسبب الرجل والمجتمع القامعين لها اجتماعيا وثقافيا واقتصاديا . . فأصبح العالم موطنا لعدم الأمان في حياة عفاف ، ويكاد هذا ينجر على كل النساء عند سحر خليفة ، كما لاحظنا من خلال نزهة وزينة وسعدية ورقيف وسميرة .

و يشكل سؤال جنان عن إمكانية أن تجد نفسها دون أن تلتحق بصدى الأنوثة التقليدي الذي تكثف منذ ألف عام سؤالا جوهريا في انفتاح المعاناة الشاملة في حياة الأنثى بسبب تكريس مفاهيم الأنوثة المقموعة في المجتمع ، كما تبدت بشكل صارخ في اضطهاد عائشة في «عين المرأة» . وكذلك عرت هند التجار القيم الذكورية السائدة في بيئتها ، معلنة هي وزميلاتها أن الحياة ملك للذكور الذين يتحكمون بالنساء ، ويميزون بين الأنثى والذكر بطريقة جائرة . فبينما يغوص المذكر في أعراض النساء الأمريكيات ، تجد حب هند لمروان ، وهو حب شريف ، كأنه معركة وجنود ، فالتقاليد يستبيحها المذكر ويحرمها على المرأة ، بل إن هذه التقاليد تحمي المذكر بكل ما تملك لأنه الرجل[1] . وتتدفق جان دارك بالمرض النفسي الذي يجعل حياتها كذبة وكابوسا ، لأنها لم تتقبل أن تكون امرأة في حياة رجل يجعلها حرمة مستقرة ، لذلك تعاني الضياع والاستلاب في حياتها المعراة من الرجال الصادقين في حبهم .

ثامنا : الحلم برجل مختلف . لاتختلف الروايات النسوية في بحث المرأة عن رجل مختلف عما هو موجود في الواقع ، فلا يعد الرجل في كتابة المرأة عدوا بجمله ، وإنما هو حبيب ورديف في الحياة الاجتماعية ، ولكنه -بكل تأكيد- ليس الرجل السلبي الواقعي النمطي ، وإنما هو رجل جديد ، تصفه عفاف بقولها : «سأظل أحلم برجل مختلف له صوت هادئ ، وعينان متفهمتان ، ويناديني بلطف ، ينطق اسمي بنبرة أليفة ، لا أثر فيها للتسلط أو

---

(1) ليلى الأطرش : وتشرق غربا ، انظر ص155 .

السلطـــة[1]» . وتنتـهي الرواية ، وهي بعـد لم تجـد هذا الرجل . وهو الحلم نفـسـه الذي نجده عند سـامـيـة في «لم نعـد جـواري لكم» ، حـيث تحلم بـ «إنسان كبير له ذراعان تستطيعان احتضان الكرة الأرضية بأكملها . له دماغ تستوعب الحزن ، ويعرف من أين يأتي وكيف يذهب . له عينان فيهما حنان الملائكة[2]» .

ويأخـذ الحلم برجل مـختلف ، صـيـغـة سؤال تقليـدي مـحـيـر لدى جنان وصـديقـاتهـا «أين هو ذلك المحب الفـارس الذي سـيـأخـذني على صـهـوة حـصـانـــه[3]» ، ومن خـلال عـلاقـة جنان بعـدة رجـال سلبـيين ، تصل في النهاية إلى رجل مختلف هو شاهر ، لكنه يغدو عاجزا بسبب إصابته في المعركة بعد أن وهب نفسه للكفاح ضد العدو .

أما هند النجار فهي وجدت رجال قريتها مختلفين عن الأبطال «الرومانسيين» الذين قرأت صورهم في الحكايات وشاهدتهم في المسلسلات ، فلم تستطع أن تحب واحدا منهم حبا حقيقيا ، وكانت النهاية أن أتاها الفارس (مروان نصار) من خارج البلدة .

وتشعر جان دارك بالدفء والراحة مع أمين ، لكنها لا تقبل أن تتزوجه ، لأنه ينتمي إلى الثورة الكاذبة ، وكذلك لا تقبل فؤادا الذي شعرت أنه فارسها المنتظر عندما رأته أول مرة ، ثم اكتشفت أن قلبه ماكر انتهازي ، فرفضت حبه ، ولم تقبل أن تكون جسدا في حياته . تقول : «حين رأيته للمرة الأولى بهرتني نبرات صوته ، أما قامته المشوقة فقد كانت وحدها كفيلة بأن تحرك في داخلي نبضا جديدا . . . قلت في سري لو كان يملك قلب الفارس كما يملك جسده ، إذن لبدأت الشمس تشرق في داخلي[4]» .

تاسعا : البحث عن القدرات الذاتية للمرأة لبناء الذات المستقلة في مواجهة الآخر والحياة كطريق لا بد منها في حياة المرأة المنهارة . فعفاف تقرر أخيرا ألا تعود

---

(1) سحر خليفة : مذكرات امرأة غير واقعية ، ص 17 .

(2) سحر خليفة : لم نعد جواري لكم ، ص 173 .

(3) ليانة بدر : بوصلة من أجل عباد الشمس ، ص 60 .

(4) سلوى البنا : مطر في صباح دافئ ، ص 47 .

إلى زوجها ، لأنها ستتعلم حرفة : «سأطلب الطلاق وأكون حرة ، سأقوم بعمل . سأعمل أي شيء . سأتعلم حرفة . في النهار أعمل . وفي المساء أتعلم[1]» ، لأنها باتت تعرف أنها لا تساوي شيئا بدون وظيفة مع شعورها بأن هذه الوظيفة صعبة المنال في ظروف عدم حصولها على شهادة ، وتتيجة لكونها مطلقة سيثار الكثير من الكلام حولها!!

وتجد جنان حياتها في انتمائها الثوري إلى المقاومة والعمل من أجل الوطن ، ومثلها شهد التي تصف حالهما بقولها : «يا جنان إني دائمة الإحساس بأن من يكون مثلنا ، سيتمكن من مواجهة الرديء بنفس الشجاعة التي يواجه بها أفضل الأشياء . وسنستطيع أن نخلق من البشاعة جمالية أخرى نكرس أصولها في صميم اليومي والعادي وما يفرض علينا رغما عنا[2]» .

وتستطيع هند النجار من خلال تعلمها ، ومواصلة دراستها ، وتدريسها في إحدى المدارس ، ثم انتمائها بعد ذلك إلى الثورة أن تستقل ، وتحقق كينونتها ، وتصبح قادرة على اتخاذ قراراتها بنفسها ، ولم تعد البيئة تقف في وجه رغباتها ، لذلك تبارك زواجها ، وتهتز لصرختها الثورية في مواجهة العدو الصهيوني .

وتقرر «جان دارك» أن تعود إلى العمل بعد أن شفيت من هلوستها المرضية وأرقها وصداعها ، فتشعر أن العمل الثوري ، كإعلامية في الثورة ، هو كيانها الحقيقي ، تقول للطبيب «هل تصدق؟ أصبح عندي رغبة كبيرة للعمل . لقد زال الصداع تماما . سأعود الآن إلى الشارع الأخير ، وسأبحث فيه عن زاوية صغيرة ، ربما سأجدها[3]» .

عاشرا : النهاية السردية المفتوحة على عذاب المرأة واغترابها نتيجة إشكالياتها المتناقضة مع الآخر ، ومحاولة البحث عن طريق للاندماج في الواقع أو الهروب منه إلى واقع آخر .

فبقيت معاناة عفاف متأزمة منفتحة على المجهول المرعب الذي جعلها تحس أن

---

(1) سحر خليفة : مذكرات امرأة غير واقعية ، ص107 .

(2) ليانة بدر : بوصلة من أجل عباد الشمس ، ص95 .

(3) سلوى البنا : مطر في صباح دافئ ، ص 162 .

ثوبها الجميل ليس أكثر من كفن يجعل الدنيا سوداء في عينيها . وهذا السواد يكاد يظهر في نهايات روايات سحر خليفة كلها ، بحيث تبقى معاناة المرأة مفتوحة مستقبلا ، وخاصة في تساؤلات رفيف ، وزينة ، وسمر ، وسميرة المصيرية .

وتستمر مأساة جنان التي رفضت صدى الأنوثة التقليدية مندمجة مع مأساة فلسطينيي الشتات الذين لا يرون في حاضرهم سوى الماضي الذي عاشوه في الوطن ، فيتشوقون للعودة إليه ، تقول جنان : «لا أريد إلا التوحد باللحظة الحاضرة ، واللحظة الحاضرة تشبه كل شيء أملكه رغم أني لا أراه . النخيل ، وسقف جبل قرنطل يظلل سماء أريحا . الغيوم الزرقاء الرمادية ، وحصى المياه المالحة سوداء وبيضاء على شاطئ البحر الميت ، وهذا الوقت الذي يتوهج بين أصابعي انتظارا مستمرا أو طلقة واحدة تذهب إلى العدو في الأمام دون أن ترتد إلى الخلف[1]» . فهذه النهاية التي نجدها في «بوصلة من أجل عباد الشمس» هي نفسها تتكرر في نهاية «عين المرآة» في تساؤلات عائشة الباحثة عن الوطن .

وتحولت هند النجار إلى واحدة من رعيل المنفى ، حيث يكمن اغتراب الفلسطيني بعيدا عن وطنه ، لتبقى مأساة حياتها مكثفة في الكيان الصهيوني الذي يغتصب الوطن ، فتصر على متابعة نضالها لتحرير هذا الوطن والعودة إليه ، فتصرخ صرخة كبيرة تردده الأغوار : «يا أولاد الكـ . . . . لب . . . بأرجـ . . . . ع . . .[2]» . وتتفتح مأساة آمال ومنى الأشهب في «ليلتان وظل امرأة» على المستقبل اليائس ، الذي لم يعد فيه مجال لامرأة متمردة ، بل المجال مفتوح لامرأة تقبل بشروط واقعها السلبي!!

ونجد «جان دارك» تصل إلى كشف أعماقها النفسية في عيادة الطبيب النفسي ، مما يعني وجود مأساة متجذرة داخلها ، تسبب لها الصداع والهذيان ، مصرة –في النهاية –على أن تكون واعية لقضيتها الوطنية ، إذ تحرص البطلة –في روايات سلوى البنا عموما– على ألا تصير ضحية لأمراضها الذاتية الكثيرة ، لأنها تتمسك بالنضال في شارع الوطن والمقاومة .

لا شك أن الروايات النسوية قدمت سيرة حياة لحركية الأنثى في فضاءات

---

(1) ليانة بدر : بوصلة من أجل عباد الشمس ، ص121 .

(2) ليلى الأطرش : وتشرق غربا ، ص255 .

الذاتي والاجتماعي والثقافي والسياسي . . ومن يتتبع حركية المرأة في أية رواية يجدها المحور الأساس في بناء حركية الرواية ككل ، وخاصة في فضاء العلاقات العاطفية والجنسية التي يمكن تصنيفها في روايات سحر خليفة -على سبيل المثال- إلى علاقات تفشل بسبب التناقض بين الذكورة والأنوثة في فضاء الحب والجنس ، كما يتضح فيما يلي :

«الصبار» : ينشأ الحب بين نوار وصالح في ظل عوائق أسرية / يسجن صالح لأنه فدائي / تخف حدة الحب تدريجيا بسبب يأس نوار من عدم خروج صالح من السجن / تبدأ نوار بالتفكير في البحث عن رجل بديل يحتضنها بذراعيه .

«عباد الشمس» : ينشأ الحب بين رفيف وعادل/ يشتهي عادل جسد رفيف/ ترفض رفيف أن تكون جسدا بلا حب / تقطع رفيف هذه العلاقة لأنها ضد تحررها .

«مذكرات امرأة غير واقعية» : ينشأ الحب بين عفاف والرسام/يجبر الأهل عفاف بعد اكتشاف حبها على الزواج من تاجر لا تحبه/تتعقد حياة عفاف في الزواج/تهرب من الحياة الزوجية/ تلتقي مع حبيبها الرسام/لا تقبل أن تستمر في العلاقة معه لأنه يريدها جسدا لرغباته الجنسية .

ينشأ الحب بين نوال والرفيق اليساري/تقوم علاقة جنسية بينهما/يتزوج اليساري ابنة عمه العذراء غير المثقفة .

«لم نعد جواري لكم» : ينشأ الحب بين سامية وعبد الرحمن / تتزوج سامية من عجوز ثري بعد أن يُسجن عبد الرحمن/تعود سامية إلى عبد الرحمن بعد أن يموت زوجها / تهرب سامية بعد أن يسجن عبد الرحمن مرة ثانية لأنها لا تريده بعيدا عنها!!

ينشأ الحب بين ربيع وسميرة / يخون ربيع سميرة بعلاقات جنسية مع دوروثي الإنجليزية/ ينفصل ربيع عن سميرة لأنه أصبح عاشقا لجسد دوروثي .

ينشأ الحب بين سهى وبشار/تقوم علاقة جنسية بينهما/ترفض سهى أن تتزوج بشارا .

ينشأ الحب بين إيفيت وفاروق / تنشأ بينهما علاقة جسدية / يقطع فاروق العلاقة بسبب أنها أوشكت على الفضيحة .

«باب الساحة» : ينشأ الحب بين نزهة وعاصم المربوط/يستغلها جنسيا ويدفعها إلى ممارسة الجنس مع آخرين لمصلحة التنظيم/يتخلى عنها ويخدعها فتصير مومسا .

ينشأ الحب بين حسام وسحاب/ترفض سحاب هذا الحب لأنه لا يتعامل معها كامرأة/ فينشأ الحب بين حسام وسمر .

«الميراث» : ينشأ الحب بين فيوليت ومازن حمدان/يستغل مازن حمدان فيوليت جنسيا/ترفض فيوليت أن تستمر العلاقة الجنسية دون زواج .

هذه بعض العلاقات العاطفية والجنسية التي طرحتها سحر خليفة في رواياتها ، وهي علاقات تكشف وجود حالة من الاضطراب بين الحب والجنس ، مما سبب فشلها في غالب الأحيان . الأمر الذي يجعل السيرة الأنثوية في الرواية النسوية سيرة مضطربة مغتربة ، مستلبة تبحث عن الحل الذي يخرجها من وضعية الانهيار ، وخاصة في فضاء علاقتها مع الرجل ، السبب المحوري في تأزم حياتها وتعقيدها .

رابعا : حركية الأنثى في الرواية الذكورية :

تعددت أنواع الأنثى في الروايات الفلسطينية ، وهو تعدد ناتج عن تنوعها في الواقع ، وأيضا عن تنوع الوظيفة التي أنتجت فيها هذه الشخصية . ففي مستويات الأنثى نجد الحرمة المغلوب على أمرها ، والمثقفة التي تشعر بأنها تمتلك زمام أنثويتها في تصرفها مع الآخرين ، والمتمردة على القيم والأعراف إلى درجة أن تصير مومسا في ظل غياب الحصانة الذاتية الواعية ، والشبقة التي تظهر مظهرا رصينا وجوهرا متآكلا مريضا بالشهوة والجنس ، والحائرة الضائعة ، والثائرة المنتمية إلى المقاومة الوطنية أو الأفكار اليسارية ، والعاملة ، والأجنبية . . الخ .

وهذه التعددية الأنثوية قد توجد كلها في رواية ، أو أن يوجد بعضها ؛ إذ الغاية أن تتولد الكتابة من هذه الأنثى بوصفها الأكثر إثارة من أية شخصية نسوية أخرى خارج الدائرة الأنثوية ، كالأم على سبيل المثال . ومن الممكن أن نجد الأنثى حرمة ورامزة ، وجميلة شبقة تصل إلى درجة المومس ، وقد تكون أيضا مثقفة ثورية لديها ملامح إنسانية كثيرة ، مما يعني عناوين عديدة تلتقي في شخصية الأنثى التي تحيلها إلى شخصية متعددة الدلالات والجماليات التي تعطي البنية السردية تنوعها داخل وحدة فاعلية المرأة في السرد . وتبقى المسألة الجوهرية في بناء شخصية الأنثى هي علاقتها بجسدها وما يفرضه هذا الجسد من علاقات جنسية شرعية وغير شرعية تسعى إلى أن تقيم التوازن بين المرأة وجسدها؟ أو أن تشعرنا بأن المرأة رهينة هذه العقدة وما ينتج عنها من أمراض عديدة سواء في الانغلاق على الذات أو في

الانفتاح على الآخر!!

ماذا قدم جبرا عن الأنثى في رواياته ؟

من الناحية النظرية قدم جبرا بشكل عام أنثى مثقفة ، وأحيانا حصلت على الشهادات العالية ، كما أنها أنثى تملك حريتها النسبية ، وقراراتها الخاصة ، وخروجها إلى أية أماكن بدون محرم أو رقيب ، ولها قدرة على التكلم بلغة جريئة ، لأنها ولدت في بيئة متثقفة ، بل عاشت أحيانا بحرية مطلقة في الغرب تكمل دراستها العليا ، وهي ثرية لأنها إنتاج عائلة «بورجوازية» أو عائلة إقطاعية ، وتملك حرية السفر لوحدها ، والالتقاء بعشاقها من خلال الحفلات أو في إطار ثنائي ، وهي أيضا مبدعة ، قادرة على أن تكتب رسائل قوية التأثير جيدة الأسلوب ، بل تكتب أحيانا نصوصا سردية أو شعرية . . هكذا يرسم جبرا امرأة «سوبر» في الثقافة والحرية والجرأة والثراء المالي والشهادة العالية . . لكن كل هذه الأشياء ليست أكثر من صفات جامدة لا تقدم ولا تؤخر في حركية السرد ، حيث يحل مكانها جمالية جسد هذه الأنثى الأسطورة ، وانفتاح علاقاتها الجنسية ، وشبقيتها التي توحي بامرأة شهوانية كأنها إلهة الجمال في كل الأساطير ، تخرج لتعذب الرجل بشهوانيتها وجسدها الرائع الجمال . وهذا التصور لا يلغي كون الجسد الأنثوي عند جبرا كما لاحظنا ذلك فيما سبق ، يتردد ما بين الجسد الشر ، والجسد الشهواني ، والجسد الثقافي ، إنما الغاية التي تشكل هذه التعددية الجسدية هي غاية بناء الأنثى في إطار الجسد الجنسي .

بدت الحركية الأنثوية في روايات جبرا تتلخص في عدة علامات ، أبرزها ترصّد الأنثى للبطل أو الإقبال عليه أكثر مما هو مقبل عليها ، ثم تتحول علامة اللقاء بعد ذلك إلى علامة تمثل مجموعة من اللقاءات الجنسية والعاطفية التي تستغرق مساحة كبيرة من بنية السرد ، وتبدأ بعد ذلك العلامة الثالثة وهي توتر العلاقة بين العاشقين ، ليحدث الفراق لأسباب عديدة ، وفي كل الأحوال تتحرك المرأة بوصفها أنثى في حياة رجل أهم ما فيه قوته الجنسية ، بحيث تغدو حركية الإناث في حياة الأبطال على النحو التالي :

أولا : «صراخ في ليل طويل» : ينمو الحب بين سمية وأمين/تتمرد سمية على قيم أهلها فتتزوج حبيبها دون موافقتهم/تهرب سمية إلى مكان مجهول/تعود إلى أمين بعد عامين/يرفض عودتها .

تصطاد ركزان أمين سماع / تتمرد ركزان على أسرتها وتعوض على أمين أن

يتزوجها/ يرفض أمين عرضها .

ثانيا : «صيادون في شارع ضيق» : تصطاد سلمى الريفي جميل فران/ تقوم علاقة جنسية شبقة بينهما/ يرفض جميل استمرار العلاقة .

ينمو الحب بين سلافة وجميل/تتمرد سلافة على أهلها فتعرض على جميل أن يتزوجها دون موافقتهم/ ينتظر أمين لحين تبلغ سلافة السن القانونية التي تمكنها من الزواج دون رغبة أهلها .

ثالثا : «البحث عن وليد مسعود» : تصطاد مريم الصفار وليد مسعود/تقوم علاقة جنسية شبقة بينهما/يترك وليد مسعود مريم الصفار ليتعلق بوصال رؤوف .

تصطاد وصال رؤوف وليد مسعود/ تقوم علاقة جنسية شبقة بينهما/يترك وليد مسعود وصال رؤوف ويختفي هاربا إلى المجهول .

رابعا : «السفينة» : ينمو الحب بين لمى عبد الغني وعصام السلمان /يدفعها أهلها إلى أن تتزوج غيره/تتمرد على زواجها فتترتب توثيق العلاقة مع عصام السلمان ،لتعود إليه بعد انتحار زوجها .

تصطاد إميليا عصام السلمان/تقوم علاقة جنسية بينهما/يترك عصام السلمان إميليا بسبب عودة لمى إليه .

خامسا : «عالم بلا خرائط» تصطاد نجوى العامري علاء السلوم /تقوم علاقة جنسية بينهما/ يحاول علاء السلوم أن يترك نجوى العامري ليقيم علاقة جديدة مع ميادة أمين .

ينمو العشق بين ميادة أمين وعلاء السلوم / تقوم علاقة جنسية بينهما/ تنقطع العلاقة بسبب مقتل نجوى العامري .

سادسا : تصطاد فتاة الشاحنة(يسرى المفتي)فارس الصقار/ تقوم علاقة جنسية مكبوتة بينهما / تنتهي العلاقة بالصحو من الكابوس .

سابعا : «يوميات سراب عفان» : تصطاد سراب عفان نائل عمران/ تقوم علاقة عشق وجنس بينهما / تهرب سراب عفان من قيود الارتباط الزوجي .

هذه بعض العلاقات العاطفية والجنسية في روايات جبرا ، وهناك علاقات أخرى كثيرة رئيسة وثانوية وهامشية تكشف عن كون المرأة الأنثى أساس بنية السرد في رواياته ، وأن حركية هذه المرأة تبدأ من العشق الجسدي ، وتستمر في إطار الشهوانية والشبق الجنسي ، وتنتهي لأسباب عديدة أبرزها هروب البطل أو البطلة من هذه

العلاقة التي تحولت إلى حالة مرضية في أغلب الأحيان .

وانطلاقا من هذا الوعي الجمالي الذي بنى فيه جبرا شخصية الأنثى في رواياته ، تتكرس نمطية الأنثى الجسد التي تجعل المرأة محكومة بتفاصيل جسدها وما تفرضه هذه التفاصيل من علاقات حسية جنسية في الفراش ، تتدفق بالكلمات السردية الشهوانية تدفقا شعريا في المقاهي والكازينوهات ، مما يجعل الجنس علامة الإثارة الأكثر بروزا ، إذ لا بد من دوران المرأة في هذا الفلك لأنها لم تكن أكثر من صياغة أسطورية أنثوية محكومة بجسدها ، وإن بدت أحيانا متمردة بطريقة إيجابية كتمرد ركزان ياسر وسراب عفان وسلافة النفوي . . . لكن صورة المرأة عموما غير واقعية في تهافتها على العلاقة الجنسية كأنها مسلوبة الإرادة والوجود .

***

بدت الأنثى في روايات إميل حبيبي علامة أنثوية رومانسية بالدرجة الأولى ، لكنها لا تقف عند هذه الدرجة من الأنوثة ، لأنها تتجاوزها ، فتغدو مثقفة بطريقة فطرية توثق صلة الارتباط بالوطن ، والجرأة في إقامة العلاقة مع الحبيب ، وفرض أنثويتها العذرية على الأشياء التي توحي بعلاقة روحية حميمة بين المرأة والأرض .

وتجد علاقات الأنثى في روايات حبيبي على النحو التالي :

أولا : «السداسية» : يقع الحب من أول نظرة بين فتاة «نوار اللوز» و«الأستاذ . م» / يقرران أن يلتقيا في العام القادم ليتما الخطبة والزواج/تحدث النكبة فتفرق بينهما عشرين عاما ينسى فيها «الأستاذ . م» حبيبته/بعد حزيران يبحث «الأستاذ . م» عن هذه الحبيبة ، فيلتقي بها لكنه لا يعرفها .

ثانيا : «المتشائل» : يقع الحب بين يعاد وسعيد المتشائل/يمنعها أهلها من الذهاب إلى المدرسة ، ويضربون المتشائل/ تلتقي يعاد بالمتشائل بعد النكبة/تطردها السلطات الصهيونية إلى المنفى/ يحاول المتشائل أن يسترجعها عن طريق خدمة الجهاز الأمني الصهيوني ، فيفشل .

ينمو الحب بعد أول نظرة بين المتشائل وباقية / يتزوجان وينجبان / تغيب باقية مع ابنها من أجل مكافحة الاحتلال الصهيوني .

ثالثا : «إخطية» : ينمو الحب بين إخطية و عبد الكريم العباس/يخطف الغول الصهيوني إخطية فتضيع بفعل النكبة داخل الوطن/يبحث عنها عبد الكريم العباس بعد أن نسيها زمنا طويلا .

رابعا : «خرافية سرايا بنت الغول» : ينمو الحب بين سرايا وعبد الله الصياد/تحدث النكبة فتضيع سرايا في المنفى/يبحث عنها عبدالله الصياد بعد أن نسيها زمنا .

إن هذه العلاقات الرئيسة تبرز الأنثى فكرة «رومانسية» ينجز من خلالها حبيبي علاقته بوطنه وعلاقته بعدوه الذي اغتصب هذا الوطن ،لتتشرد من خلال هذا الاغتصاب روح المكان والإنسان متمثلة بالمرأة الضحية التي تجعل ذاكرة البطل متلبدة بغيوم داكنة تمطر الحسرات وعقد الذنب!!

وتعد أنثوية المرأة عند حبيبي خالية من أية علاقات جنسية ، لأنها أنثوية روحية عذرية تشعل الوجدان وتحرك الحواس باتجاه مثالية الحب التي تترفع عن الجسدية التي غاص فيها جبرا إلى أعماقها ، فلم تتجاوز العلاقة عند حبيبي اليد والقلب والنظرات والقفزات يقول عبد الله الصياد عن سرايا ؛ «كانت سرايا تأخذ بيدي وتقفز بي عن صخرتنا ، وتعتذر عن نفسها إلى نفسها قائلة :« احسبني واحدة من القوم السائرين وراء ذلك الشاب . سألتقط قلبك وأطفئه بحنان صدري ، ثم أعيده إلى صدرك . ليش لا ، يابا »؟!ولا تفك يدها من يدي . وتصرخ في وجهي : «لن أفك يدي من يدك . فلا تفك يدك من يدي[1]» .

***

تبدو الأنثى في روايات كنفاني واقعية إلى درجة كبيرة قياسا إلى الأنثى الأسطورة الجسدية في روايات جبرا ، والأنثى العذرية في روايات حبيبي . ومكمن واقعية أنثى كنفاني أنها تنبثق من واقع الناس المعيشي ، لتعبر عن واقع عادي مألوف ، ثم تتحول إلى رمز مستغل أو متطحن بفعل واقع النكبة التي يعيشها الفلسطيني ، لهذا تغدو علاقات الأنثى على النحو التالي :

أولا : «ما تبقى لكم» : نشأ الحب بين مريم وفتحي قبل النكبة/ ضاع هذا الحب بعد النكبة نتيجة للتشرد ، فتتعنس مريم/يستغل زكريا مريم في ربع ساعة ، فينتهك عرضها ، فتحمل طفلا في أحشائها/يتزوج زكريا مريم بأسلوب مهين/ تقتل مريم زكريا رمز عارها وتفقد الجنين .

ثانيا : «الأعمى والأطرش» : يستشهد زوج زينة فتسعى لتربية أطفالها/يستغلها

(1) إميل حبيبي : خرافية سرايا بنت الغول ، ص155 .

مصطفى جنسيا وينتهك عرضها .

ثالثا : «الشيء الآخر من قتل ليلى الحايك» : تنشأ علاقة جنسية بين ليلى الحايك والمحامي صالح اللذين يعيشان في المقابل علاقتين زوجيتين مستقرتين عاطفيا/ تنتهي العلاقة الجنسية بموت ليلى في ظروف غامضة ، والحكم على صالح بالإعدام .

لا شك أن هناك صورا أخرى للأنثى عند كنفاني استوضحنا أمرها في مواقع أخرى من هذا البحث ، لكن الذي يتضح في هذه العلاقات الثلاث الرئيسة ، أنها تكشف ثلاث حركيات تدل على استغلال المرأة استغلالا قائما على هتك عرضها ضمن ظروف العنوسة ، والانتهازية الثورية ، والشهوة الجنسية ، ونتيجة لكون المرأة ضحية ، فإن الرجل لا بد أن يكون هو الآخر ضحية ، لذلك تقتل مريم زكريا ، ويتوعد الأطرش والأعمى مصطفى بالانتقام ، وتلتف حبال المشنقة حول رقبة صالح على اعتبار أنه المتهم الوحيد بقتل ليلى!!وهذه العلاقات تفضي بالتالي إلى انزياح الواقعي إلى الرمزي الذي عودنا عليه كنفاني في تصويره للمرأة في رواياته عموما .

وفي ضوء ما سبق نخلص إلى أن حركية الأنثى عند جبرا تخندقت في دائرة الجسد ، وعند حبيبي في دائرة الذاكرة الرومانسية العذرية الرامزة ، وعند كنفاني في دائرة الواقعي ـــ الرمزي .

خامسا : العلاقات بين الفشل والنجاح .

تتحكم ظروف كثيرة اجتماعية واقتصادية وثقافية وسياسية وذاتية في ولادة العلاقات العاطفية والجنسية ، واستمراريتها ، ووصولها إلى غاية محددة ، وذلك بغض النظر عن الهدف أو المغزى الذي يسعى إلى بنائه المبدع في عالمه السردي من خلال هذه العلاقات بين الذكورة والأنوثة . وفي كل الأحوال تلعب نوعية العلاقات إن كانت عاطفية أو جنسية ، الدور الحاسم في بناء النتيجة التي تصل بهذه العلاقات إلى مستويي النجاح والفشل ، إذ لم تعد غاية السرد كما هو حال الحكايات الشعبية والقصص الرومانسية ، أن تكون النهاية قائمة على فرحة اللقاء بين العشاق ، وأن يتكلل هذا اللقاء بالزواج السعيد ، وإنما عكس ذلك ما يحدث في الرواية الفلسطينية ، فغالبا ما تظهر العلاقات العاطفية والجنسية متشظية منهارة .

وفيما يلي أبرز العلاقات العاطفية والجنسية في غير دائرة الزواج في الرواية

الفلسطينية المختارة ، مع بيان نتائج هذه العلاقات :

الرواية	العلاقة	نوعها	نتيجتها
الصبار/عباد الشمس	نوار/ صالح	عاطفية	الفشل
عباد الشمس	رفيف / عادل	عاطفية	الفشل
مذكرات امرأة غير واقعية	عفاف/ الرسام	عاطفية / جنسية	الفشل
=	نوال/ الرفيق اليساري	عاطفية / جنسية	الفشل
لم نعد جواري لكم	سامية / عبد الرحمن	عاطفية حسية	الفشل
=	سهى / بشار	جنسية	الفشل
=	سميرة / ربيع	عاطفية	الفشل
=	إيفيت / فاروق	حسية جنسية	الفشل
=	دوروثي / ربيع	جنسية	النجاح
باب الساحة	سحاب / حسام	عاطفية	الفشل
=	نزهة / الحلاق	جنسية عاطفية	الفشل
=	نزهة/ عاصم المربوط	جنسية عاطفية	الفشل
الميراث	زينة / مجهول	جنسية	الفشل
=	فيوليت / مازن حمدان	جنسية	الفشل
عروس خلف النهر	فلسطين / إبراهيم	عاطفية	الفشل
الآتي من المسافات	زهرة / عمر	عاطفية	الفشل
=	سعاد /إبراهيم	عاطفية	النجاح
=	رجاء / حسان	عاطفية	الفشل
مطر في صباح دافئ	جان دارك / فؤاد	حسية عاطفية	الفشل
بوصلة من أجل عباد الشمس	جنان/عادل ، ثم اليساري	حسية عاطفية	الفشل
=	جنان / شاهر	عاطفية حسية	الفشل
=	شهد / ماجد عبد الباهي	عاطفية	الفشل
=	ثريا / زميلها في العمل	عاطفية	الفشل
عين المرآة	عائشة / جورج	عاطفية من طرف عائشة	الفشل
=	هناء / جورج	عاطفية	الفشل

وتشرق غربا	هند / مروان	عاطفية	النجاح
=	سلمى / عادل	عاطفية من طرف سلمى	الفشل
امرأة للفصول الخمسة	نادية / جلال	عاطفية	الفشل
ليلتان وظل امرأة	منى/ هشام	عاطفية	الفشل
=	آمال / عادل	عاطفية	الفشل
صهيل المسافات	سونيا / صالح	جنسية	الفشل
=	سوسن / صالح	عاطفية	الفشل
صراخ في ليل طويل	سمية/ أمين	عاطفية	الفشل
=	ركزان /أمين	حسية	الفشل
صيادون في شارع ضيق	سلمى /جميل	جنسية	الفشل
=	سلافة / جميل	عاطفية حسية	النجاح
السفينة	مها / وديع	عاطفية حسية	النجاح
=	لمى / عصام	جنسية عاطفية	النجاح
=	إميليا / فالح	جنسية عاطفية	الفشل
البحث عن وليد مسعود	مريم الصفار/ وليد	جنسية	الفشل
=	وصال رؤوف / وليد	جنسية عاطفية	الفشل
=	جنان / وليد	جنسية	الفشل
=	سوسن / إبراهيم	جنسية	النجاح
=	مريم / طارق	جنسية	الفشل
عالم بلا خرائط	نجوى / علاء	جنسية	الفشل
=	ميادة / علاء	جنسية	الفشل
الغرف الأخرى	يسرى / فارس	جنسية	الفشل
يوميات سراب عفان	سراب / نائل	جنسية صوفية	الفشل
المتشائل	يعاد / سعيد	عاطفية	الفشل
=	باقية / سعيد	عاطفية	النجاح ثم الفشل
السداسية	نوار اللوز / الأستاذ . م	عاطفية	الفشل
=	المقدسية / الحيفاوي	عاطفية	النجاح
إخطية	إخطية /عبد الكريم	عاطفية	الفشل

خرافية سرايا بنت الغول	سرايا / عبد الله	عاطفية	الفشل
ما تبقى لكم	مريم / فتحي	عاطفية	الفشل
الشيء الآخر	ليلى / صالح	جنسية	الفشل

إن الدلالة التي تستنتجها من البيان السابق أن أكثر من تسعين بالمئة من العلاقات العاطفية والجنسية هي علاقات فاشلة ، وهذه النتيجة غير الصحية تخص فقط العلاقات الرئيسة ، إذ هناك علاقات ثانوية أغلبها فاشل ، إضافة إلى أن جل العلاقات الزوجية هي علاقات فاشلة بطريقة أو بأخرى في رؤية السرد ، ولو تتبعنا العلاقات الثانوية والعلاقات الزوجية لتضخمت قائمة الفشل ؛ إذ غالبا ما تتجرد العلاقات الزوجية من الحب ، ومن الجنس أيضا ، مما يعني وجود علاقات غير طبيعية على مستويي الحب والجنس في الأحوال كلها .

أما أسباب فشل العلاقات العاطفية والجنسية ، فهي كثيرة ، يبدو أن أهمها يكمن في ظروف الاحتلال الصهيوني ، وفي قمع البيئة وما فيها من سلطات ذكورية أبوية ، وفي العلاقات غير المتكافئة ، وفي حلول امرأة مكان أخرى ، وفي انتهازية الرجال وشهوانيتهم ، وفي بلادة الرجل الشرقي وعدم قدرته على الحب ، وفي عدم رغبة الرجل أن يتزوج المرأة التي أحبها ومارس الجنس معها ، وفي الموت والعجز ، وفي الخوف من إعلان الحب للآخر ليبقى حبيسا في جوف الطرف الواحد !!

سادسا : العلاقات وبناء هيكلية السرد .

ما دور العلاقات العاطفية والجنسية في بناء هيكلية السرد في الرواية الفلسطينية المختارة؟!

تكشف العلاقات العاطفية والجنسية عن دور فاعل في التأثير على العلاقات المتعددة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية .. التي تلعب أدوارا متعددة في بناء هيكلية السرد داخل بنية الرواية ، إضافة إلى أن العلاقات العاطفية والجنسية متداخلة إلى درجة كبيرة مع أية علاقات مطروحة في السرد ، بل إن لدى كل شخصية من شخصيات السرد جانبا مهما له صلة وثيقة بالجنس والعاطفة ، ولو اتكأنا على النظريات النفسية ، وخاصة «الفرويدية» لوجدنا اللغة السردية كلها انتاجا أو إفرازا للعلاقات الجنسية ، بحيث تغدو العواطف نفسها علاقات جنسية مقنعة ،

كما يمكن أن تقرأ العلاقات على أنها اجتماعية ، أو ثقافية ، أو سياسية ، أو تاريخية ، أو جمالية . . ومهما كان منظور القراءة فإنه سيجد ما يدلل على مبادئه وقوانينه ، إذ تفسح الرواية المجال لأية رؤى نقدية ، نفسية أو اجتماعية أو تاريخية أو غيرها لإبراز جماليات أثر العلاقة العاطفية والجنسية من أية زاوية تختارها ، على اعتبار أن العلاقة بين الذكر والأنثى في دائرة العاطفة والجنس تلعب دورا حاسما في بناء عناصر هيكلية السرد كلها .

لا تخلو رواية من العلاقات العاطفية والجنسية التي تطرح نفسها في أحيان كثيرة بوصفها أهم العلاقات بين الذكورة والأنوثة ، ومنبع جماليات الحياة الحقيقية ، كما هي منبع الموت والرعب ، وذلك لكون الحب والجنس في غير الزواج يدخلان في دائرة الممنوع وغير الشرعي ، وغالبا ما تربط البيئة بقيمها وتقاليدها الراسخة بين الحب والجنس وبين الشرف والعيب والعرض ، مع كون الحب أقل خطورة من الجنس الذي يمثل انتهاكا للعرض ، وجريمة في حياة المرأة ، والذي قد يعد فحولة في حياة الرجل المشابه للديك في الوعي «البطرياركي» الذي ينظر إلى الرجل على أنه غاز يستمتع بعلاقات جنسية غير محرمة عليه ما دام لا يتسخ ذيله . عكس المرأة التي تختزل في العذرية علامة الشرف والعرض ، وهي بالتالي لو فرطت بعرضها المصون فإنها تستحق الموت ، الوسيلة الوحيدة التي تغسل العار ، لذلك أصبح الحب والجنس في حياة المرأة جريمة ما بعدها جريمة في تصور البيئة ، من هنا كان تمرد المرأة أحيانا على العادات والتقاليد يتم من خلال المغامرات العاطفية والجنسية ، رغم كونها مغامرات تشكل عقد الذنب داخل المرأة التي تشعر أنها تكسر قيما نفسية داخلية تكرست في عواطفها وأفكارها بسبب ما تربّت عليه في إطار العفة والشرف[1] . وقد اختلف الروائيون الفلسطينيون في توظيف الحب والجنس في رواياتهم ، ومبدأ الاختلاف كون الكاتب رجلا أو امرأة ، مسلما أو مسيحيا ، يساريا أو تقليديا!!

يعتمد بناء هيكلية السرد في روايات سحر خليفة على العلاقة العاطفية والجنسية ، فقد شكل جسد المرأة إحدى وسائل هروب الرجال من الواقع في «الصبار» ، كما شكل حب نوار لصالح في الرواية نفسها ، ظاهرة اجتماعية ثورية

---

(1) انظر موقف سامية في : لم نعد جواري لكم ، ص 21 ، وموقف سراب عفان في : يوميات سراب عفان ، ص148-149 .

خلخلت السلطة الأبوية التقليدية ، فهدمت أركانها حيث حمل الأب إلى المشفى ومات بعد ذلك ، وولولت الأم . . وفيما عدا هاتين الفكرتين ، فإنه يمكن القول إن «الصبار» تعد رواية ذكورية في هيكلها العام لأنها قائمة على تناقضات الصراع العربي الصهيوني داخل الأرض المحتلة ، فشكلت المرأة أيضا طرفا مهما في هذا الصراع لكنه صراع وجودي ، لا ينطلق من منظور الحب والجنس . وفي روايتها الثانية المكملة لهذه الراية ، وهي «عباد الشمس» ، يمكن اعتبار البنية الهيكلية فيها قائمة على علاقات الحب والجنس ، حيث جوهر الصراع بين رفيف وعادل قائم على تناقضهما في الحب والجنس ، إذ هو ينظر إلى الحب على أنه أوهام ، وأن العلاقة الحقيقية بالمرأة هي علاقة جنسية ، في حين تحافظ رفيف على جسدها من الابتذال ، معتبرة الحب أساس العلاقة ، ومصيرها المؤدي إلى الزواج ، ومن هذه الرؤية تتعقد العلاقة بينهما لتصبح علاقة صراع جنسوي بين النساء والرجال ، وتحديدا الصراع ثقافيا . كما تقدم الرواية بصوت واضح شخصية خضرة المومس بما تقيمه هذه الشخصية من معمار جديد على مستوى الرواية الفلسطينية للصراع بين الطبقات في الواقع الاجتماعي من خلال تقاليد الجنس غير الشرعي . وتشكل سعدية التي استحوذت على بنية الرواية الرئيسة شخصية محكومة بالخوف من جسدها الأنثوي الذي جر عليها ويلات الناس واتهاماتهم دون أن تمارس شيئا من العلاقات العاطفية أو الجنسية . ومثلت أيضا نوار هامشية الضعف والتلاشي بسبب انهيار حبها لصالح الذي لم يعد يعطيها الأمل والصبر في أن تنتظره حتى يخرج من السجن ، ومن خلال هؤلاء النسوة وما يحملنه من علاقات عاطفية وجنسية واقعية أو متخيلة في بنية السرد ، نستطيع التأكيد على أن هيكلية «عباد الشمس» قائمة على عقد العلاقات العاطفية والجنسية .

وإن بدت «باب الساحة» تعالج موضوع الانتفاضة ، فإن هذا الموضوع ليس أكثر من إطار خارجي ، جوهره الحقيقي نزهة المومس وما يتحرك حولها من شخصيات نسوية ؛ إذ يلعب عاملا الحب والجنس والصراعات الناتجة عنهما ، العامل الحاسم في بناء هيكلية الرواية القائمة على حركية نزهة من بداية الرواية إلى نهايتها . وكذلك نجد رواية «الميراث» التي اتخذت من «الحياة الفلسطينية بعد «أوسلو» إطارا عاما ، تقيم هيكلها السردي على مجموعة من العقد النسوية ، أهمها عقدة زينة الناتجة عن ممارستها الجنس غير الشرعي ومحاولة قتلها على يد والدها ، وعقدة نهلة التي لم تتذوق الجنس طوال خمسين عاما ، وعقدة فيوليت التي تذوقت الجنس غير الشرعي

مرات ومرات مع عشاق وجدتهم واهين، لأنهم يريدونها متعة لا زوجة، وعقدة فتنة الساذجة التي تبحث عن الإرث مما دفعها إلى الإنجاب من مني يهودي. فهذه العقد وغيرها هي محاور الرواية الرئيسة، وهي جوهر هيكلها العام، وهي بالتالي موضوع سحر خليفة الحميمي في رواياتها كلها.

ولن نختلف حول كون «مذكرات امرأة غير واقعية» تعني بالدرجة الأولى هيكلا قائما على جثة امرأة حية تعاني اغترابا ويبابا عميقين في علاقاتها العاطفية والجنسية بسبب اضطهاد السلطة الذكورية لها على أساس تناقضات الرؤى بخصوص الحب والجنس!! فكانت هذه التناقضات أساس تشكيل هيكلية هذه الرواية من خلال تعقد حياة المرأة (عفاف) من الولادة إلى انتظار الموت. وهذه الإشكالية أيضا هي التي شكلت الحوارية الثقافية والعلائقية العاطفية والجنسية في رواية «لم نعد جواري لكم»، لتعد سحر خليفة في ضوء رواياتها كلها مؤسسة لبناء هيكلية سردية محورها الجوهري العلاقات العاطفية والجنسية في حياة المرأة الضحية داخل بنية المجتمع الفلسطيني المتضاد مع الاحتلال الصهيوني.

وازنت ليانة بدر بين علاقات المرأة العاطفية والجنسية وبين علاقات الثورة الفلسطينية الوطنية، فتشكلت هيكلية السرد في «بوصلة من أجل عباد الشمس» من خلال حركية المرأة عموما، سواء أكانت حركيتها قائمة على الحب والجنس أم قائمة على الانخراط في الثورة الفلسطينية، وتابعت هذه الهيكلية في «عين المرأة» فقدمت حكاية عائشة العاطفية الجنسية مندمجة بحكاية المخيم الذي يتعرض للقصف والاجتياح على طريقة «ولتر سكوت» في الرواية التاريخية التي تحوي حكاية عاطفية إلى جانب حكايتها التاريخية.

وقدمت سلوى البنا العلاقة العذرية العاطفية في رواياتها، بوصف هذه العذرية قيمة الشرف والانتماء إلى الثورة الفلسطينية، فلا فرق بين شرف الفدائي المنتمي إلى المقاومة الوطنية، وشرف الفتاة المنتمية إلى المقاومة نفسها، فكان الحب قيمة جمالية عذرية، حسية أحيانا، تجمع بين الفتاة الثائرة على مستوى الإعلام وقضايا المرأة والطب التطوعي، وبين الفدائي الذي يحمل السلاح. فقدمت مغامرة الحب بين فلسطين وإبراهيم في «عروس خلف النهر» بوصفه مناجاة عاطفية داخل البطلة التي استشهد حبيبها في المعركة مع العدو الصهيوني، وتغدو هذه العلاقة الأساس الذي نهضت عليه هيكلية الرواية من بدايتها إلى نهايتها. وأيضا مثل الحب قيمة

رومانسية عذرية جعلت العلاقة بين البطلة فلسطين والفدائي إبراهيم علاقة روحية رامزة إلى العلاقة بين فلسطين/الوطن والفدائي الذي يسعى لتحريرها ، لذلك تنتهي الرواية بعدم موت إبراهيم مجازيا ، لأنه كالعنقاء يتجدد بفدائيين آخرين ، وتبقى فلسطين عروسا خلف النهر تنتظر فارسها الذي لا بد أن ينتصر لتزف إليه .

وتتابع الكاتبة هيكلية العلاقة العاطفية نفسها في رواية «الآتي من المسافات» من خلال علاقتي زهرة /عمر وسعاد / إبراهيم ، مع كونها تعطي الجانب التاريخي عن الحرب الأهلية في لبنان المساحة الأكبر ، وتكرس العلاقة العاطفية الخالية من أية علاقات جسدية أو جنسية ، في حين تمثل المرأة الأخرى السلبية علامة غير شريفة في الرواية .

وبسبب موت إبراهيم في «عروس خلف النهر» وعمر في «الآتي من المسافات» ، لا يصبح الحب الذي بين «جان دارك» والقيادي اليساري فؤاد ، حبا حقيقيا في «مطر في صباح دافئ» . فجان دارك تبقى أنثى عذراء رغم أنها في الثلاثين من عمرها ، وتشعر أن خلو حياتها من الحب وما تمر به الثورة الفلسطينية من انتهازيات من أبرز الأسباب التي تعقد حياتها ، فيتلون العالم من خلال منظورها القلق ، فيصير غياب الرجل الإيجابي ارتكاسة مرضية . وهي من خلال وعيها الثقافي النسوي المأزوم تعري الواقع تعرية جريئة تكشف بها عن ضياع التجربة الثورية الفلسطينية على أيدي القيادات الانتهازية . ولم تعد تؤمن إلا بالشهداء وبالمقاتلين على الجبهة . وبذلك انبنت هيكلية العالم السردي عند سلوى البنا على أساس وعيها كأنثى بالعلاقات العاطفية الرومانسية التي لم تندرج تحت سقف الجنس ، رغم كون البطلة في رواياتها مثقفة ثائرة متحررة من أية قيود رقابية عليها!!

أما ليلى الأطرش فقد بنت هي الأخرى رواياتها على إشكاليات الحب والجنس ، إذ جعلت هيكلية «ليلتان وظل امرأة» خالصة لتداعيات المرأة(منى وآمال)في فضاء الحب والجنس تحديدا ، بحيث تغيب فاعلية أية عقد أخرى عن هذه الرواية ، كما بنت هيكلية «امرأة للفصول الخمسة» على العلاقات العاطفية والجنسية في حياة نادية الفقيه ، مع كون مجتمع برقيس الخليجي «البورجوازي» يحظى بمساحة مهمة في بنية السرد ، لكنها مساحة لا تخرج عن منظور رؤية نادية الفقيه ، وبالتالي رؤية الكاتبة نفسها . وأقامت الكاتبة أيضا هيكلية «وتشرق غربا» على تطور حياة هند النجار ، وأهم علاقاتها العاطفية ورؤاها للعالم من حولها في تصارعاته الداخلية ومع

الاحتلال الصهيوني . وقد أحالت الكاتبة بطولة «صهيل المسافات» إلى ذاكرة «صالح أيوب» ، وجعلت هذه الذاكرة تتحرك بعقدتين ، الأولى عقدة الاضطهاد السياسي الذي تصهل بها ذاكرة هذا البطل ، والثانية عقدة علاقاته العاطفية والجنسية بعدة نساء مما عمق من صهيل ذاكرته الموجوعة بعلاقات عاطفية وجنسية فاشلة!! وفي الأحوال كلها قدمت ليلى الأطرش روايات تشكل فيها علاقات المرأة العاطفية والجنسية هيكلها الأكثر بروزا ، والأعمق دلالة ، والأجمل إثارة .

يبدو أن الحديث عن أثر العلاقات العاطفية والجنسية في بناء هيكلية الرواية الذكورية أقل فاعلية مما كان عليه في الرواية النسوية ، ومع ذلك فإن هذه العلاقات تعد نواة الهيكلية وحوافزها كما أشرنا فيما سبق ، حيث تشكل العلاقة العاطفية بين البطل المنكوب والفتاة المشردة الضائعة ، العقدة أو الحبكة الرئيسة التي شيد عليها حبيبي هيكلية عالمه السردي كله . والأمر نفسه عند جبرا ، إذ تعتمد هيكلية عالمه السردي في الدرجة الأولى على العلاقات العاطفية والجنسية ، وتحديدا على العلاقات الجنسية ؛ إذ شكلت هذه العلاقات كينونة حركة رواياته مهما تعددت أجواؤها الثقافية والاجتماعية . ويعد كنفاني أقل منهما اتكاء على العلاقات العاطفية والجنسية ، لكن هذه العلاقات -وخاصة العلاقات الجنسية- لعبت دورا مهما في بناء هيكلية رواياته ، وخاصة روايتي «ما تبقى لكم» و«الشيء الآخر من قتل ليلى الحايك» . وبهذا التصور أنتجت العلاقات العاطفية والجنسية في الرواية الذكورية هيكلية لا تقل أهمية عن الهيكلية الأخرى المتعايشة معها ، وهي هيكلية التداخل بين إشكاليات الثقافي والاجتماعي والسياسي في حياة الشخصيات والعالم الذي تعيش فيه .

إن جماليات الكتابة عن المرأة وما ينتج عن هذه الجماليات من علاقات عاطفية وجنسية وأية تصرفات ورؤى مرتبطة بذلك ، تعد الأساس في بناء الهيكلية السردية في الرواية الفلسطينية المختارة ، ولا يقف التأثير عند حدود هذا الأساس ، وإنما يتجاوزه إلى تشكيل لبنات الهيكل العام للكثير من هذه الروايات التي اتكأت في حركية لغتها على دور المرأة واقعا وتمثيلا . فإن اتفقنا على القول : إن المرأة هي البطل في الرواية النسوية ، فإنها أيضا حازت على جانب كبير من البطولة كدور على الأقل في الرواية الذكورية . وفي الحالتين كان وضعها العاطفي والجنسي هو المحرك والمشكل لعمار البنى السردية في الروايات المختارة ، كما لاحظنا في البابين السابقين .



الفصل الثالث

جماليات المرأة والعلاقة بالزمكانية



أولا : إشكالية علاقة المرأة بالزمكانية :

لا يهمنا هنا أن نتحدث عن عنصري الزمان والمكان في الروايات الفلسطينية بوصفهما ركنين من أركان الرواية ، إذ يحتاج هذا الأمر لدراسة مطولة[1] . ولعل المهم هو أن نكتشف جمالية العلاقة السردية المتشكلة من خلال الزمكانية (الزمان والمكان) في بناء شخصية المرأة داخل بنى السرد ، وما تفرضه هذه الزمكانية من متغيرات على الجسد ، والثقافة ، والثورة ، والعمل ، والعنوسة . . في حياة المرأة ، وفي بناء علاقة جديدة بين المرأة والزمكانية النفسية الداخلية أو الموضوعية الخارجية ، أو في تكريس العلاقة التقليدية السائدة ، إذ يمكن اعتبار زمكانية المرأة مختلفة عن زمكانية الرجل ، ومن ذلك -مثلا- أنها تعودت في ظل القيم التقليدية على الانطوائية والتلاشي داخل المنزل ، وهو في المقابل تعود على الانبساط والانفتاح الخارجي ، فكان عالم المرأة مسكونا بالخوف والرهبة عندما تتجاوز عتبة المنزل ، عكس الرجل الذي يمتلىء عالمه بالهيمنة والمغامرة .

لذلك نتصور الحديث عن علاقة المرأة بالزمكانية يأخذ في اعتباره علاقتين رئيستين :

الأولى : العلاقة التقليدية التي تجعل المرأة سجينة القيود الزمكانية الحريمية التي فرضتها طبيعة المجتمع الذكوري التقليدي المتخلف في غالب الأحيان ، وهنا تسجن المرأة بين قضبان اللباس والفراش والمنزل والحارة ، فتغدو مستلبة من «المهد إلى اللحد» ، وصورتها تكون «للجوزء (الرجل)أو للقوز(التراب) ، وليس لها إرادة في بناء زمانها ومكانها الخاصين ، لأنها المرأة الحرمة المستلبة ، وخاصة إذا كانت متزوجة أو عذراء ، ودورها كما تقول رفيف في «عباد الشمس» : «أمي تطبخ ، نوار تمسح الغبار ، رباب تعلف الصيصان ، وحنان تعبث بالساتان[2]» .

---

(1) تناولت بعض الدراسات زمكانية المرأة في الرواية الفلسطينية ، انظرعلى سبيل المثال : فيحاء عبد الهادي : نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية ، ص193-253 . حسان رشاد الشامي : المرأة في الرواية الفلسطينية ، ص247-169 . حسن نجمي : شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية ، ص173-194 .

(2) سحر خليفة : عباد الشمس ، ص 47 .

والثانية : العلاقة الجديدة التي تجعل المرأة متمردة باحثة عن تحررها ، رافضة للزمكانية التقليدية التي استلبت أمها تحديدا ، فخرجت إلى حيز الانفتاح على المكان ، وتمردت على الزمن المغلق ، فدخلت الجامعة المختلطة ، وسافرت إلى الخارج ، وامتلكت الحرية في العمل ، وانتمت إلى الثورة والأفكار اليسارية ، وأقامت العلاقات العاطفية والجنسية بدون رقابة ، وتعقدت حياتها ، لتشعر أحيانا بالعجز عن مواصلة طريق تحررها ، فتتمنى لو أنها بقيت امرأة حرمة كملايين النساء تطبخ وتغسل وتلد في ظل زوج تقليدي يؤمّن لها الاستقرار[1] بعيدا عن التحرر الذي حولها إلى امرأة مغتربة أو مومس من خلال علاقتها بأوساط المثقفين والسياسيين!!

فمن خلال العلاقتين السابقتين تنوعت التصادمات النسوية مع السلطة الذكورية التي تعودت أن تربّي المرأة داخل البيت وفي الأماكن الضيقة المشابهة له ، لتبقى علاقتها بالزمان والمكان المتحررين شبه مقطوعة ، مما يعني أن تشكل المرأة لذاتها زمكانية خاصة شبه منفصلة عن العالم الذي تنتمي إليه صوريا ، وغالبا ما تكون زمكانيتها داخلية نفسية متشابكة[2] . ولكن المتغيرات العديدة التي لامست حياة المرأة مؤخرا من خلال التطور الاجتماعي ، أخرجتها من شرنقتها ، فحاولت المرأة الجديدة أن تتفاعل مع الزمكانية الذكورية الموضوعية ، فتصطدم بعالمهم وبتجاربهم ، تتعثر كثيرا ، وتتماسك قليلا ، وتحاول أن تفرض شخصية سردية جديدة ، مختلفة عما تربت عليه الأم ، وعاشته الزوجة الحرمة[3] . وقد لعبت أفكار التحرر والثورة والتعليم الدور الأكبر في فرض شخصية امرأة جديدة ، قد لا تختلف في الحرية

---

(1) انظر حلم رفيف : عباد الشمس ، ص 110 ، وحلم جان دارك : مطر في صباح دافئ ، ص 128-131 .

(2) تظهر هذه الزمكانية النفسية المتشابكة لدى فلسطين في «عروس خلف النهر» ، وجان دارك في «مطر في صباح دافئ» لسلوى البنا ، وعائشة في «عين المرأة» لليانة بدر ، ومنى وآمال في «بلشان وظل امرأة» ونادية الفقيه في «امرأة للفصول الخمسة» لليلى الأطرش ، وعفاف في «مذكرات امرأة غير واقعية» لسحر خليفة ، وسراب عفان في «يوميات سراب عفان» لجبرا .

(3) تتضح أبعاد هذه الزمكانية في حركيتي سعدية ورفيف في «عباد الشمس» لسحر خليفة ، وجنان وشهد في «بوصلة من أجل عباد الشمس» لليانة بدر ، وهند النجار في «وتشرق غربا» لليلى الأطرش ، وزهرة في «الآتي من المسافات» لسلوى البنا .

المعطاة لها، عما يعيشه الرجل، كما لاحظنا في حياة نساء روايات جبرا تحديدا.

وعموما تتصف علاقة الحرمة(الأم، والزوجة، والبنت) بالزمكانية بأنها شبه مهمشة وجودا وفكرا ونفسا[1]، ومعنى هذا أن الشخصية النسوية المهمشة لا تشكل علاقات جمالية محورية في بنى السرد، لا على مستوى الشخصية، ولا اللغة، ولا الحدث.. فكيف تستطيع امرأة مهمشة بلا شخصية ولغة وفاعلية أن تكون مؤثرة زمكانيا، لهذا كانت صور الحرم نمطية -واقعا ورمزا- في الكتابة الذكورية، بحيث لا تقدم نكهة إيجابية على مستوى الزمكانية التي تغدو فيها المرأة مستلبة مغتربة مجبرة على حدود السرير الذي فصل لها، أو راضية بالقسمة والنصيب في الواقع الذي تعيشه، لتصير حالها حال الضحية المستسلمة لمصيرها السلبي في غالب الأحيان.

وعندما تكون المرأة فاعلة في نمو شخصيتها، وفي بروز صوتها، وبروز تأثيرها على الآخرين، فإنها تصير امرأة جديدة، تؤثر كثيرا في صياغة زمكانية جديدة، ممثلة بحركيتها وعلاقاتها الفاعلة، لهذا السبب يمكن عد الرواية النسوية على وجه الخصوص قدمت امرأة جديدة ذات شخصية بطولية تكشف رؤية جديدة للعالم وللعلاقة بما حولها، وخاصة بحاضرها وبالمكان الذي تتعامل معه، وإن كانت مأساتها الجديدة أنها وقعت ضحية للاستغلال من رفيق تحررها في الثورة والثقافة[2].

قدمت الرواية الفلسطينية الأمكنة الممكنة كلها، وتحديدا المكان الفلسطيني المغتصب، فلسطين المحتلة، والمكان الفلسطيني المستعار المخيم والشتات. كما قدمت الأزمنة الثلاثة(الماضي والحاضر والمستقبل)متداخلة فيما بينها في الأحداث الفلسطينية المتعاقبة ما بين الأربعينيات والتسعينيات من القرن العشرين، فأخذت المرأة حركة بارزة في المكان، وعلامة مهمة في تطور الزمن، وهي بالتالي قد تغدو أحيانا رمزا للمكان وما يجري فيه من أحداث.

---

(1) خير مثال على هذا التهميش: أم أسامة في «الصبار» لسحر خليفة، والزوجة نادية الفقيه قبل أن تتمرد في «امرأة للفصول الخمسة» لليلى الأطرش، وعائشة في «عين المرآة» لليانة بدر.

(2) تجسدت في الروايات علاقات كثيرة عانت فيها المرأة من المثقف أو السياسي، ومن ذلك علاقات: رفيف/عادل الكرمي في «عباد الشمس» لسحر خليفة، ونادية الفقيه / جلال الناطور في «امرأة للفصول الخمسة» لليلى الأطرش، وجان دارك/ فؤاد في «مطر في صباح دافئ» لسلوى البنا.

ثانيا : الزمكانية العامة وبناء شخصية المرأة :

نقصد بالزمكانية العامة علاقة المرأة بالزمكانية التي فضلها الروائي أن تكون مسرحا لأحداثه ، وهي زمن المدينة عند جبرا ، وزمن المخيم عند كنفاني وليانة بدر وسلوى البنا ، وزمن الحارة في المدينة عند سحر خليفة ، وزمن الأمكنة المتعددة عند ليلى الأطرش .

1. زمن المدينة(جبرا)

تنطلق روايات جبرا من زمن المدينة العربية الذي يعني مجموعة من المدن الواقعية المألوفة المتشكلة من بيت لحم ، والقدس ، وبغداد ، وبيروت على وجه الخصوص ، ولكن مدينته الواقعية قد تحمل الكثير من الجماليات والعلاقات المحببة إلى النفس في بنى السرد إذا تعلق الأمر بالقدس أو بيت لحم[1] ، وقد تحمل صورة بشعة سواء أكانت متخيلة ، أم مأخوذة من الواقع عند مقابلتها بالطبيعة «الرومانسية» ، لتغدو داخل رواياته مسكونة بالآثام والشرور ، وهي ضد الطبيعة الحسناء كما يتصورها البطل ، لذلك تصبح المدينة دافعا لأن تفقد الشخصيات توازنها ، فتسعى إلى الهرب الذي قد يكون إلى المدينة الأوروبية موطن الحرية والغربة معا ، لكن الغربة فيها أهون من الغربة في الوطن . . وهنا يعد جبرا المدينة «عينا كبيرة لا ترف ، يقطر منها القذى والسم[2]» .

تشكلت «صراخ في ليل طويل» في زمكانية المدينة التي تعني الصراع بين ثقافات الإقطاع(القصر الإقطاعي)والبورجوازية(مصنع الصابون ومتجره) والطبيعة الإنسانية الرومانسية الثقافية (الريف ، والطبقة الكادحة ، والصحيفة) ، فكان التناقض بين المثقف والمرأة من خلال التناقض بين هذه الثقافات الثلاث تحديدا . فقد مثلت «سمية شنوب» بورجوازية المدينة الفاسدة ، ومثلت «عنايت وركزان آل ياسر» تهاوي القصر الإقطاعي ، ومثل أمين سماع ثقافة طبيعية ريفية رومانسية توهمت بصلاح البورجوازية والإقطاع رمز المدينة القديمة ، ثم اكتشف في النهاية

---

(1) انظر مقالة جبرا «أنا والمكان » في كتابه : تأملات في بنيان مرمري ، رياض الريس للكتب والنشر ، لندن ، (المقدمة 1988) ، ص 87-94 .

(2) جبرا إبراهيم جبرا : الحرية والطوفان ، ص128 .

وهمه ، ليخرج من هذا الوهم برفض المدينة القديمة الضاجة بالأمكنة المادية النتنة ، وبأزمنة الليل الطويلة المظلمة ، ثم يخرج متطهرا بالنار مع الفجر إلى الشارع باحثا عن مدينته الجديدة ، متعريا من أية علاقة مع النساء الممثلات للمدينة القديمة ، مما يعني أن المرأة رمز من رموز هذه المدينة الآثمة ؛ جسدها شبق كآلة المدينة ، وروائحها كرائحتها المنتنة ، وتصرفاتها تصرفات مومس شريرة ، يقول «هجرنا التلال والوديان والكروم ، إلى الحي المظلم بما فيه من بيوت كالقبور ، ومراحيض فائضة ، وهواء ملوث[1]» .

ويكاد جبرا يقدم هذه الفكرة نفسها في «صيادون في شارع ضيق» ، حيث تظهر مدينة هارون الرشيد(بغداد) ، أو مدينة «ألف ليلة وليلة» مدينة جنائزية وهي تعج بأفخاذ المومسات ودمائهن ، وبالرجال الصيادين لهذه الأفخاذ ولأرواحها الشريرة ، وبقيم الإقطاع والبورجوازية الشبقة الفاسدة التي تقتل إنسانية الإنسان/المثقف الذي تنحصر مهمته في تغيير الشارع الثقافي والسياسي ضد قيم التخلف والسلطة الراعية له . وفي ضوء صخب المدينة القديمة وآثامها من خلال أجساد النساء وسلطات الإقطاع والبورجوازية ، وصخب أفكار المدينة الجديدة فلسفيا وسياسيا على أيدي مجموعة من المثقفين ، تتحرك الشخصية النسوية في الزمكانية ، فتمثل سلمى الربيضي الممثلة للإقطاع جسدا شبقا يتجدد على قوى الشباب الجنسية ، بحيث تصبح سلمى علامة مكانية/جسدية وهي تستغل الآخر جنسيا ، وكان جميل فران طوال علاقته معها يشعر أنها تستغله ، وتهينه من خلال هذه العلاقة التي وجدها متاحة- لذة وحماية وجمالية خاصة- في مدينة لجأ إليها غريبا فارا من القدس التي أضحت مستلبة ، حيث دفنت حبيبته ليلى شاهين تحت ركامها . وفي المقابل تمثل سلافة النفوي جسدا نظيفا(عذريا) ينمو في المدينة القديمة ويحتاج إلى تغيير ، لذلك عشقها جميل فران ، أو هي بالأحرى عشقته ، فتمردت بروحها وجسدها المسجونين ، المستلبين ، وخاصة بعد أن حاول الأب أن يزوجها عنوة للمدينة القديمة وفق مصالحه القبلية والعشائرية ، كما تمردت على سلطة العبيد الذي يحرسها بعد أن حاول اغتصابها ، وشاركت أيضا في المظاهرة ضد السلطة السياسية ، مما يعني أنها غدت مكانا جديدا ، وزمنا جديدا . لكنها عموما لم تتحرر كلية من إرثها الزمكاني ، فبقيت

(1) جبرا إبراهيم جبرا : صراخ في ليل طويل ، ص 40 .

تعيش في قصر أبيها، وتنتظر عاما آخر ليصبح بإمكانها أن تتحرر من الحماية الأسرية، لتقرر حينها أن تتزوج جميل فران، ملغية المعوقات التقليدية الكثيرة التي فرضتها الحياة في ظروف المدينة القديمة، أو مكرسة لسلبية سمية في «صراخ في ليل طويل» التي تحررت ثم ارتدت. وهذا يعني أن الوصول إلى قناعة حاسمة ترضى عن تحولات المدينة القديمة غير محقق، إذ بقيت الزمكانية حتى نهاية الرواية ملبدة بغيوم التحرر، لكن هذا التحرر لم يحدث بعد، لا في المدينة القديمة، ولا داخل سلافة فعليا، لذلك ساد الانتظار وآماله التحررية؛ حيث التأكيد على انتماء الشخصيات الثقافية إلى المدينة لتغييرها، يقول أحد أبطال الرواية: «من هنا تبدأ، من قلب المدينة، بوثبة إلى الأمام. نحن، نحن المدينة، لكنها كائن مريض، وعلينا أن نشفيها بعد أن دام مرضها قرونا[1]».

وتتعمق هذه الإشكالية في «عالم بلا خرائط»، حيث تبرز مدينة عمورية النابتة من عمورية الماضي؛ إحدى القرى الست التي دمرها الله في زمن لوط عليه السلام، بعد أن استفحل شرها، فتحولت مدينة عمورية في الرواية إلى عالم بلا خرائط مما يؤكد كابوسية المكان، وانهيار الزمان، ويكون المثقف هو الوحيد الخاسر المغترب في هذه المدينة المنقوعة بالعشائرية النتنة، وبالعلاقات الاقتصادية والسياسية المبتذلة، وما أن يجد هذا المثقف نوره من خلال علاقته الجنسية مع نجوى العامري، حتى تتحول هذه المرأة تدريجيا إلى بشاعة المدينة الآثمة، فتصبح ذات مصالح اقتصادية، وعلاقات شهوانية، ومؤامرات اجتماعية، وفوق ذلك لا تفوت فرص الاستغلال والانتهازية والجنون كالمدينة التي تعيش فيها؛ «هي مثلها أحبها وأريد محقها، أكرهها وأريد أن أفرغ حتى الجنون في لحمها[2]». لذلك يقرر المثقف علاء نجيب أن يترك نجوى لأنها مدينة جميلة وآثمة مشوهة بكل معنى الكلمة، ليتعلق بالعذراء «ميادة أمين» كمدينة جديدة. ولم يمنعه سوى اهتزاز العالم من حوله بقتل نجوى، فيصبح ضحية للمؤامرات القبلية، وكأنه غدا مجنونا.

وتستغول المدينة، وتلتف حبالها وقضبانها حول رقبة الوعي الثقافي والإنسان/ الضحية، لتصبح «الغرف الأخرى» المستمدة من غرف الغول القاتل للبشر والمستلب

(1) جبرا إبراهيم جبرا: صيادون في شارع ضيق، ص 190.

(2) جبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف: عالم بلا خرائط، ص 326.

لقدراتهم عالم الخوف والقهر والظلام ، فتمثل هذه الغرف ودهاليزها المظلمة كابوسا زمكانيا يخنق الإنسان ويدفع به إلى الجنون ، وخاصة عن طريق القمع الجنسي الذي تمارسه المرأة ضد هذا المثقف ، على اعتبار أن المرأة هي المدخل إلى هذه الغرف والطريق الوحيدة للخروج منها . فكان شبق المرأة وسلطة جمالها القامعة -وعلى رأسها يسرى المفتي الشبقة- العلامة المحورية في صياغة كل النساء اللواتي ظهرن في هذه المدينة / الغرف الغريبة العجيبة القامعة للرجل الذي تحول إلى قشة في مهب رياح الشقاء والعذاب « تحل هاويات الجحيم مكان الحنان ، والرجال والنساء في عذاب أبدي[1]» .

لا بد من الهروب من هذه المدينة بحثا عن زمكانية أخرى تعيد للإنسان إنسانيته ، هكذا مثلت المدينة في أمواج اليأس مكانا يدفع المثقف إلى الهروب إلى العالم الآخر ، إلى المكان البديل ، إلى أوروبا الحرية كخدعة من خدع الشعور بالأمان والحرية ، فمدينة بغداد المسكونة بعشائرية الثأر والكبت ، دفعت عصام السلمان في «السفينة» إلى الهروب منها ، لأنها مدينة استلبت حبه للمى عبد الغني التي أضحت جزءا من المدينة الكئيبة ، لا تمكن عاشقها من الفوز بها أكثر من ساعات مسروقة خائفة ، لذلك هرب منهما(المدينة والمرأة) . . وكذلك هرب وديع عساف من القدس فباع أرضه ليغنم مكتبا تجاريا في الكويت ، فتوهم أن حياته تستقيم وهو يغامر هنا وهناك ويسافر إلى بقاع العالم متلذذا بالخمر وأجساد النساء!!فالهروب من المدينة ، والهروب من المرأة المندمجة مع المدينة حيث لمى هي العراق ومها هي أرض القدس ، إلى المدينة الأوروبية حيث المرأة هي مدينة الجسد المتحرر من أية قيود كما هي إميليا ، وجاكلين ، وبغايا نابولي ، ومجلة فوغ . . والمكان الجديد سفينة تجمع هؤلاء الهاربين ، وتنساب بهم فوق المياه في لحظات سكون البحر ، ثم تضطرب الأمواج فتوشك أن تغرقهم . والنهاية لا بد من التوازن ، لا بد من العودة إلى المدينة القديمة ، ومحاولة التغيير فيها ، فهي تبقى المدينة/ الأرض الحميمة مهما كانت سلبياتها ، لأنها أرض الوطن ؛ يقول وديع عساف لعصام السلمان : «نعم في بغداد حريتك ، لن توجد إلا فيها . إنها لن توجد في الـ «هناك» الضبابي ، الوهمي ، المغري ، في أوروبا أو غيرها . هناك التلاشي في التفاهة ، هناك الهزيمة الحقيقية . أتعلمين يا لمى إن عصام

---

(1) جبرا إبراهيم جبرا : الغرف الأخرى ، ص102 .

ادعى أنه كان هاربا منك ، أما أنا فأقول إنه كان هاربا من مدينته ، من أرضه ، وحريته لن تكون إلا في مدينته ، في أرضه[1]» . من هنا أضحت رواية «السفينة» رواية صوفية وهي تدفع الشخصيات إلى العودة إلى الوطن والبداية من داخله للتغيير فيه ، فتكون البداية حرث الأرض والمرأة معا لإنتاج المدينة الجديدة ، والزمن الجديد . وهذه الفكرة التي سطرها جبرا في السفينة تجعل الهروب من المدينة ليس حلا ، وإنما قد يكون بحثا عن المزيد من الضياع والاغتراب ، فيبدو الحل الوحيد العودة إلى الوطن والتصالح مع المرأة رمز هذا الوطن بخيره وشره .

وفي كل الأحوال لا تعد بغداد بالنسبة لجبرا الوطن المثالي ، فهي الوطن البديل عن فلسطين المحتلة ، من هنا يصبح الهروب من مدينة بغداد بما فيها من علاقات متشابكة ، ومصالح مظلمة ، وأزمنة كئيبة بائسة ، الدافع الذي دفع وليد مسعود في «البحث عن وليد مسعود» إلى الهروب والاختفاء ، وعلى الأرجح التسلل إلى داخل فلسطين المحتلة . وهو الأمر نفسه الذي دفع سراب عفان في «يوميات سراب عفان» إلى الهروب من بغداد إلى باريس ، والتستر تحت الأرض ، انتظارا للحظة التي تتسلل فيها إلى فلسطين المحتلة لتشارك في الانتفاضة الوطنية ضد الاحتلال الصهيوني . فرغم الانسجام الكلي بين وصال رؤوف ووليد مسعود ، وبين سراب عفان ونائل عمران ، إلا أن العلاقة الحميمة لم تمنع البطلين (وليد مسعود وسراب عفان)من الهروب الإيجابي ، لأن العمل من أجل فلسطين هو الأولى ، كما أن بغداد تشكل موطنا للاستلاب والقهر والرقابة والكآبة[2] ، ولا بد من الهروب إلى الوطن الذي له سلطة شاعرية قوية على الذات .

لم تفرض المرأة زمكانية خاصة بها في روايات جبرا ، إذ انحكمت بزمكانية وعي جبرا وحياة أبطاله ، فكانت المرأة جزءا من المدينة ، تحمل سلبياتها فتصير مثلها آلية شبقة ، مثل سلمى الربيضي ، ولجوى العامري ، ويسرى المفتي ، ومريم الصفار ، وتكون مقموعة مستلبة ، مثل سلافة النفوي ، ولمى عبد الغني ، وتكون الأمل في التحول إلى مدينة جديدة ، مثل ركزان ، ووصال رؤوف ، وميادة أمين ، وسراب عفان . وهذه الحركية النسوية تظهر من خلال حركية البطل المثقف تجاه المرأة والمدينة معا ، حيث تصير أفكاره وعلاقاته بهما جسدية مادية أولا ثم روحية ثانيا!!

(1) جبرا إبراهيم جبرا : السفينة ، ص 237 .

(2) جبرا إبراهيم جبرا : يوميات سراب عفان ، انظر ص 273-274 .

2. الفردوس المفقود(حبيبي) .

إن زمكانية الرواية عند إميل حبيبي شبه ثابتة في سياق التداخل بين الذاكرة والواقع المعيش في فلسطين المحتلة ، الأمر الذي يجعل صورة المرأة وعلاقاتها نمطية متكررة بين رواية وأخرى ، حيث تقبع المرأة في دائرة الصبية العاشقة المعشوقة التي تضيع في المكان الفلسطيني خلال نكبة عام 1948 ، فتعادل موضوعيا الوطن الفلسطيني المستلب ودلالاته العميقة ، وأيضا الزمن الفلسطيني المغترب في الحاضر ، لهذا يصبح المكان مكانين ، والزمن زمنين ، فتصير زمكانية ما قبل الاحتلال هي «الفردوس» في الماضي ، وزمكانية ما بعد الاحتلال هي «الفردوس المفقود» في الحاضر ، ويكون البحث عن هذا الفردوس ومحاولة استعادته هو حلم المستقبل ، بمعنى أن يعود الماضي ليكون حياة المستقبل كله .

فقد ضاعت فتيات «نوار اللوز» ، و«عودة جبينة» و«أم الروبابيكا» في «السداسية» ، واتخذ ضياعهن علامات توحي بضياع المكان الفلسطيني الذي جف في غصن اللوز ، وعين الماء ، والروبابيكا ذاكرة الهزيمة.ولم تكن العودة بعد حزيران سوى عودة وهمية ، حيث لم يتذكر الأستاذ . م غصن اللوز ، ولم يعد الماء إلى عين الأرض كما عاد إلى عين أم جبينة ، ولم يصل الناس إلى ذكرياتهم التي بقيت منسية عند أم الروبابيكا ، هكذا يبدو المكان مستلبا ، ويبدو الزمن هزيمة واغترابا ، ولم تكن المرأة أكثر من وسيلة يعبر من خلالها الكاتب عن مأساة زمكانية الفردوس المفقود ، الذي إن كان في الماضي حبا ، ونوارا ، ورسائل عشاق ، وعين ماء ، وعلاقات حميمة ، فإنه صار في زمكانية الاغتصاب ، فجلة بلا جذور ، وذاكرة مذبوحة ، وروبابيكا ، ومقبرة ، وعمى ، وجفاف ، وجنود مغتصبين للأرض . ومع هذا اليباب الموحش لم تفقد الرواية روحها المتفائلة من خلال الفتيات والأمهات الثائرات ، حيث يترعرع الأمل دوما في روح لا تفقد الثقة مستقبلا بعودة الفردوس المفقود/فلسطين إلى أصحابها الشرعيين .

وكانت زمكانية يعاد وباقية في المتشائل ، هي زمكانية الهزيمة نفسها ، فهما رمزتا إلى ضياع الفلسطيني داخل وطنه المستلب(باقية)وفي الشتات(يعاد) ، وكانت حركيتهما تجاه سعيد أبي النحس المتشائل/الفلسطيني المهزوم ؛ حركية البحث عن الفردوس المفقود بطرق صحيحة أو مشوهة ، فهي مشوهة في تعامل سعيد مع الجهاز الأمني الصهيوني عندما ظن أن هذا الجهاز سيعيد إليه « يعاد» ، وهي صحيحة

بتربية باقية للولاء، الذي تحولت معه إلى حلم الثورة الفدائية لأجل استعادة الوطن، وهي أيضا صحيحة في إصرار يعاد على العودة من خلال رسائلها ووصاياها وتربيتها ليعاد الثانية، ولسعيد الثاني، الجيل الجديد الأكثر إصرارا على العودة إلى الوطن/الفردوس المفقود، لهذا كان مصير سعيد المتشائل الجنون ثم الموت بعد حزيران 1967، لأنه فقد الأمل بعودة فردوسه المفقود متمثلا بالمرأة كصيغة جمالية تحيل إلى زمكانية ما قبل الاحتلال، وهو بذلك مثّل -من وجهة نظر المرأة/ يعاد- «أنه أراح واستراح»[1]، لأنه لم يختر المصير الإيجابي في المقاومة المسلحة؛ في حين تمثل يعاد أمل العودة الذي يتجسد في عودة «ماء البحر إلى البحر في الشتاء!»[2].

ولم يختلف الأمر كثيرا في «إخطية»، إلا بقدر كون العلاقة مع زمكانية الماضي التي استمرت متطورة سلبيا في الحاضر لتصبح أكثر عناصر الرواية بروزا، فكانت المرأة «إخطية» رمزا للأرض التي اغتصبها فولدت سفاحا الدولة الصهيونية الغريبة، إذ لم يستطع زمن «سروة» / الوعي المتقدم أن ينقذ إخطية، لأنها لم تكن قادرة على مواجهة الغول الذي اختطف إخطية واغتصبها، وجعلها يبابا كسيحا صامتا، لا تملك سوى غبار الماضي وأطلاله في زمن الانهيار العربي الذاتي، لذلك سقطت سروة عن الشجرة المتعالية صريعة على صخرة إخطية، لتظهر لنا مأساة النكبة التي حدثت في الزمكانية الفلسطينية المشار إليها من خلال العلاقة بإخطية وسروة، ولم يبق في الحاضر سوى دروب الآلام التي تعيش في الذاكرة الفلسطينية والأرض الفلسطينية معمّقة لمأساة ضياع الفردوس على طريقة شر البلية ما يضحك[3]، وبائة للعقد المتشكلة داخل النفس ندما على التفريط بإخطية الحبيبة والأخت والوجود والأرض والزمن الإنساني.

ثم تعد رواية «خرافية سرايا بنت الغول» أكثر روايات حبيبي استحضارا للفردوس المفقود من خلال دلالة المرأة سرايا عليه، بوصفها ابنة الطبيعة، حيث كان زمن ما قبل الاحتلال مسكونا بجمالية الكرمل وسرايا معا[4]، ثم ضاعت سرايا المرأة

---

(1) إميل حبيبي: المتشائل، ص 197.

(2) نفسه، ص194.

(3) انظر عن ضحك الراوي الأسود، إميل حبيبي: إخطية، ص89-92.

(4) انظر عن هذا الدمج، إميل حبيبي: خرافية سرايا بنت الغول، ص 42، 58-59، 88-96.

والوطن ، فغدت الرواية قصيدة شعرية تزدحم بها ذاكرة عبد الله الصياد ، وهي قصيدة رثاء لسرايا وبحث عنها في زمن تكلست فيه حياة البطل في صومعة النهاية التي تعني موت الأمل ، لكنه أمل لا يموت ، لذلك ينتفض عبدالله الصياد ، فيسعى في مواطن الذكرى يستعيد الماضي ، ويبحث عن سرايا وسط دروب الآلام التي تعني الأمل بمستقبل مختلف ، تعود فيه زمكانية الفردوس المفقود/ فلسطين الروح والجسد إلى أهلها .

كأن حبيبي من خلال هذه الحركية العامة للزمكانية في حياة المرأة داخل بنيته السردية ، أكد على أن كتابته من حيث العلاقة بالزمكانية لم تتطور في رواياته الأربع التي وظف فيها فكرة ثابتة تجعل الشخصية السردية محكومة بزمن الهزيمة في فلسطين ، مما جعل الرواية عنده بنية شاعرية تختزنها الذاكرة المحترقة بمرارة الماضي المتلهفة لمستقبل مختلف ، تعود فيه فلسطين حية كما كانت قبل زمن الخراب الذي جلبه الغول/العدو الصهيوني وأنصاره إليها . وقد كانت المرأة في ضوء هذا التصور علامة مجازية تعطي المكان روح الإنسان وتشخيصاته ، وتعطي الزمن تجسيد الحركة في المكان وتحوله من زمن الفردوس إلى زمن اليباب أو فردوس اليباب ، لأنه لا غنى عن الوطن مهما كانت حاله ، فهو الجنة ، لذلك تصبح معالم الماضي المستغربة ، بما فيها مزابله ، في الحاضر أكثر حياة وإنسانية من القصور الشاهقة في جنان عدن بالمنفى[1] .

3. المخيم (كنفاني ، ليانة بدر ، سلوى البنا)

عمق كنفاني في رواياته زمن غربة المخيم الناتج عن زمن الهزيمة وتحولاتها ، فجاءت كتابته السردية لصيقة بزمكانية الشتات الفلسطيني ، وهي زمكانية حافظت على قدسية العلاقة بالوطن (الفردوس المفقود) ، وعبرت المرأة في جل رواياته عن العلاقة بالأرض/الوطن ، أما ، وحبيبة ، وعرضا ، فلم تفرق تحركات البطل الذكوري بين المرأة والأرض ، كما اتضح في روايات «أم سعد» ، و«رجال في الشمس» ، و«ما تبقى لكم» ، و« العاشق» . فـ «أم سعد» المرأة هي أرض وشعب ورؤية ثورية . ومريم المرأة هي عرض وأرض وثورة اجتماعية ، والأرض امرأة عذراء ترتعش تحت صدر

---

(1) انظر تفضيل إميل حبيبي لخرائب الوطن على جنان عدن : إخطية ، ص 59 .

الفدائي حامد ، وهي امرأة عاشقة ومعشوقة في حياة العاشق ، وهي أنثى مغسولة بالماء في ذاكرة أبي قيس ، لذلك لا توجد علاقة انفصامية بين المرأة والأرض ، فإن اغتصبت الأرض فالمرأة مغتصبة ، وإن كانت معشوقة فهي عاشقة العاشق ، وإن كانت المرأة تكد وتشقى وتحب وتثور ، فهذه صفات الأرض الفلسطينية ، وإن كانت المرأة فطرية في تصرفاتها فالأرض فطرية ودموع دافقة وذاكرة رومانسية قبل أن تغتصب ، وإن كانت المرأة في حياة السلطة مجرد مومس ، فالأرض صحراء جافة وقبر شاسع . .

من يتتبع روايات كنفاني يجد المكان الفلسطيني يلعب دورا حاسما في تشكيل شخصية المرأة دلالة ورمزا ، كما أن زمن المرأة هو زمن متجدد ؛ لأنها تعبير عن روح الشعب والأمة ، ففي الوقت الذي يئس فيه الكثيرون ، وخاصة في أوساط المثقفين بعد حزيران ، نجد زمن الهزيمة هذا يشكل ثورة ذاتية في المخيم ، وروح كفاح متواصلة ، وأمل عميق عند أم سعد التي زرعت الأرض ، وأنبتت الشجرة ، وربت الفدائي للكفاح والمواجهة ، وتواصل الكد والعمل لتعيش من عرق جبينها ، وتساهم بالكفاح ضد كوارث الحرب والطبيعة في المخيم ، كما نجدها ذاكرة فلسطينية في توثيق العلاقة بين الأزمنة والوطن المغتصب ليغدو زمنها منحصرا في الكفاح من أجل العودة إلى فلسطين ، تقف في المخيم «تحت سقف البؤس الواطئ في الصف العالي من المعركة[1]» .

ومريم في «ما تبقى لكم» من الناحية المكانية سجينة غرفتها وملابسها ؛ وتحديدا عذريتها ، فكانت قدرة اجتماعية معطلة خلال ستة عشر عاما تلت الهزيمة التي هتكت عرض الأرض ، فانحرمت مريم ــ بسبب الخوف على عذريتها ــ من ممارسة الحياة خارج البيت ، بل إنها لا تتعرف على جسدها العانس ، إلا من خلال مرآة صغيرة تقطع مكانية الجسد تقطيعا ؛ « حين أحرك المرآة ، فتمر صورة صدري وبطني وفخذي تبدو لي قطعا غير موصولة ببعضها لجسد فتاة مقطعة تشيعها دقات مبحوحة ، قاطعة وساخرة تدق بالجدار بلا رحمة[2] » ، لذلك كان هذا السجن واهي القضبان عندما ضعضعها زمن تفشي العنوسة الذي تمثل بزمن الموت في دقات ساعة

---

(1) غسان كنفاني : أم سعد ، ص 242 .

(2) غسان كنفاني : ما تبقى لكم ، ص177 .

الجدار الرهيبة ، فتغدو ضحية سهلة لزكريا النتن الذي ينتهك عرضها في أول لقاء معها ، لتجد نفسها في زمكانية العار والجسد المبتذل والثمن البخس والجنين غير الشرعي في أحشائها ، امرأة بلا إرادة حتى في العملية الجنسية الأولى في حياتها ؛ «أقذف وأدفع وأسحب وأكوم ، وأهمل ، ثم أجر وأعتصر وأبلل بالماء في مزيج راعب من البرد والقيظ في آن واحد[1]» ، فتشعر بالمزيد من لاغتراب والضياع مع كل لقاء بينها وبين زكريا بعد الزواج/العار ، إلا أن هذا السقوط حررها من الزمن السلبي ، فبدأت تفكر بالزمن الجديد المختلف ، وهو الزمن الذي دفعها إلى أن تغوص في معركة تحرير ذاتها الاجتماعية من عار زكريا ، فقتلته ، لتنتقل على المستوى النفسي من زمن الموت إلى زمن الثورة ، فتلتقي بهذه الثورة مع ثورة أخيها في الصحراء/الأم في مواجهة العدو الصهيوني ، فتصير مريم مكافئة لحامد في الزمن الجديد الباحث عن تحرير الصحراء الفلسطينية من قوىً تتماسك بعضها مع بعض في فعل الاغتصاب ، لذلك تنتصر داخل البنية الاجتماعية بمقاومة زكريا النتن ، وينتصر حامد داخل البنية الوطنية بمقاومة العدو الصهيوني ، وينتصر حامد ومريم معا داخل الذات بتحرير النفس من أوهام العرض البديل عن الأرض ، وأوهام انتظار المنقذ الخارجي!

وتعد علاقة صفية بالزمكانية علاقة فطرية ساذجة ، لم تدرك التحولات التي حدثت خلال عشرين عاما ، فهي تستغرب أن تتصرف الأم اليهودية بحرية في بيتها المغتصب ، كأنه غدا بيتها لا بيت صفية ، وصفية ببساطة تريد ابنها الذي تركته في البيت قبل عشرين عاما ، لمّا كان عمره خمسة شهور لأنه أولا وأخيرا ابنها من لحمها ودمها ، وهو – في رأيها – سيعرف لحمه ودمه اللذين امتد منهما ، غير مدركة أن ما فعلته التربية الصهيونية في هذا الابن ، ليس له علاقة بأية حياة فطرية ، إذ التربية لا تغير الزمكانية فحسب ، وإنما تغير الإنسان الواعي ، فكيف بالطفل غير الواعي ، لذلك تحتاج فلسطين المغتصبة إلى الثورة التي تؤمن بالثقافة والقوة ، وما عدا ذلك أوهام لا تنتج إلا أوهاما ، وخاصة الأوهام الفطرية ؛ إذ « كل دموع الأرض لا تستطيع أن تحمل زورقا صغيرا يتسع لأبوين يبحثان عن طفلهما المفقود[2]» .

قدم كنفاني بنية المخيم والشتات في رواياته ، فكانت المرأة جزءا مهما من هذه

---

(1) نفسه ، ص185 .

(2) غسان كنفاني : عائد إلى حيفا ، ص 409 .

البنية ، في جسدها ، وروحها ، وأفكارها ، وحركيتها ، فهي امرأة لا تنفصل عن العلاقة بالأرض والتجذر بها والبحث عنها ، وهي التي تزرع الأرض أو تسعى إلى أن تزرعها ، وتبحث عن جدار إسمنتي مكين فوق صدرها ، وعلاقة حميمة بينهما في الماضي ، ومن الصعب الحديث عن امرأة غير متجذرة بآمال العودة إلى زمكانية الوطن ، للتخلص من زمكانية الشقاء والذل في المخيم!ليغدو الوطن «أكثر من ذاكرة ، أكثر من ريش طاووس ، أكثر من ولد ، أكثر من «خرابيش» قلم رصاص على جدار السلم» إنه جدير بأن يحمل المرء السلاح ويموت في سبيله[1]» .

***

ويشكل المخيم عند ليانة بدر المساحة المناقضة لفلسطين الماضي ، لذلك تبقى ذكرى فلسطين حاضرة في أذهان الشخصيات التي تعاني ويلات القصف وأوضاع المخيم البائسة ، وتشكل المرأة القوة المركزية في تحسين ظروف المعيشة في هذا المخيم ، سواء من خلال الأعمال التطوعية في التعليم والتربية والتمريض والتثقيف ، أو من خلال العلاقات العاطفية ، ولا مجال للحديث عن الجنس لأنه ضد الثورة ، وضد أخلاقيات المخيم . ولم تكتف المرأة بأن تكون وعيا وحبا ، بل تشارك في الكفاح المسلح ، فكانت هي البوصلة التي توجه السهم إلى الحربة في «بوصلة من أجل عباد الشمس» ، وهي العين التي تبني المنظور والرؤية في «عين المرآة» ، وهي الذاكرة التي تستحضر المكان الفلسطيني من الزمن الماضي إلى الزمن الحاضر والمستقبل في «نجوم أريحا» .

فتحت زمكانية المخيم الفضاء واسعا أمام ليانة بدر لتصور مخيما بائسا ، وإنسانا ثائرا متفائلا رغم ديمومة المعركة وظروف القهر والهوان ، وتعد شخصية عائشة في «عين المرآة» شخصية نسوية مهمة في رفض زمكانية المخيم ، لأنها جربت العيش في مدارس الراهبات النظيفة «الرومانسية» ، لذلك يصبح المخيم في رؤيتها مقبرة والناس حشرات ، وخاصة عندما تجر_ كذبيحة_ إلى الزواج دون رغبة منها ، بعد أن جعلتها ظروف القهر عاجزة عن نطق كلمة واحدة عن حبها الذي بقي دفينا ، وهذا ما يحدث بالفعل في نهاية الرواية حيث يتحول المخيم إلى مقبرة جماعية نتيجة الحرب الأهلية في لبنان ، ولا تبقى إلا ذاكرة الماضي الفلسطيني والمكان الفلسطيني ، تطرح المزيد من

(1) نفسه ، ص 411-412 .

الأسئلة داخل عائشة التي غدت تدرك في نهاية الرواية أن العيش في المخيم ظرف قسري أجبر عليه الفلسطيني الذي فقد وطنه .

وربما تعد «بوصلة من أجل عباد الشمس» من أهم الروايات الفلسطينية تلاعبا بالزمكانية ، حيث تجمع الكاتبة من خلال الذاكرة الأنثوية والواقع ، أماكن فلسطين والأردن ولبنان وأوروبا ، كما تجمع أزمنة عديدة ابتداء مما قبل النكبة ومرورا بالنكبة وحزيران وأيلول الأسود ، واختطاف الطائرات . . وانتهاء بالحرب الأهلية في لبنان ، فتظهر لنا حركية المرأة عبر هذه الأمكنة ، فاعلة ثائرة في زمكانية المخيم .

***

وكذلك اتجهت سلوى البنا إلى زمكانية المخيم ، فجعلت العلاقة بين المرأة وهذا المكان علاقة ثورية حيث انخرطت بطلاتها في التطوع الطبي والإعلام الثوري والدفاع عن قضايا المرأة ، مع ارتباط هؤلاء البطلات بذاكرة حميمة لا تؤمن إلا بضرورة الثورة من أجل العودة إلى الوطن/فلسطين المكان الذي لا بديل عنه في هذا الوجود . وتطرح الكاتبة في «مطر في صباح دافئ» الاغتراب الفعلي في حياة جان دارك تجاه أمكنة المكاتب القيادية في الثورة ، حيث تصورها جحور كلاب ، مما يجعل الليل عندها -وخاصة في الثانية عشرة ليلا- زمن الأرق والكابوس والصداع ، فتظهر هذه المرأة على علاقة انفصامية مع الزمكانية التي ألحقتها ببنية قيادة الثورة ، بعد أن اكتشفت انتهازية القيادة وعقمها يمينا ويسارا . لذلك تقرر أن تعود إلى شارع المخيم لأنه الشارع الحقيقي الذي يستحق أن يكون الفلسطيني فيه مناضلا ، باحثا عن حريته ، ملتصقا بالمكان الذي يقرب من فلسطين ، ومبتعدا عن المكان المشوه الآسن بعلاقاته وأكاذيبه ، فهي إن دخلت العيادة النفسية مرارا ، لم تدخلها للعلاج ، وإنما لتثرثر بما يثقل نفسها ويؤرق حياتها بسبب ابتعادها عن المخيم الذي جسدت الكاتبة روحه الثورية الحية في « الآتي من المسافات» على وجه الخصوص . وفي هذه الحركية يغدو المخيم مكانا للثورة والتحرر ، وليس مكانا للاستقرار ، لأنه ليس بديلا في أية حال من الأحوال عن فلسطين ، بل هو على مستوى الحقيقة سجن : « سرقوا أحلام الوطن وأعطوا بدلا منها سجونا[1]» .

---

(1) سلوى البنا : مطر في صباح دافئ ، ص34 .

4.زمن حارة المدينة(سحر خليفة)

عودتنا سحر خليفة على أن تلتصق رواياتها بالحارة داخل المدينة الفلسطينية أو داخل مدينة نابلس تحديدا ، وتظهر ملامح هذه الحارة على جه الخصوص في روايات «الصبار» و«عباد الشمس» و«باب الساحة» ، ثم تغدو هذه الحارة مدينة وادي الريحان في «الميراث» ، وقد نجدها تتحول إلى شارع في أميركا تسكنه عائلات فلسطينية في الرواية نفسها ، وملامح هذه الحارة بتناقضاتها المختلفة عند الصفوة تدخل إلى مكتبة الفكر الحديث في «لم نعد جواري لكم» . وهي أيضا موجودة في «مذكرات امرأة غير واقعية» ، وإن تحولت أحيانا إلى صحراء الخليج الغربية ، أو إلى عمان (سجن الفقراء) .

والحارة تعد بالنسبة للمرأة المكان المناسب لتحركها الحقيقي في شوارعها ، وبين بيتها وبيوت الجيران ، لذلك تصبح معرفة المرأة بالحارة أهم من معرفة الرجل الذي لا يكاد يعرف أكثر من بيته والشارع المؤدي إليه ، من هنا نجد قيادة نزهة في «باب الساحة» لنساء الحارة في الهجوم على مركز جيش الاحتلال قيادة موفقة أنتجت هجوما موفقا ، قياسا للمجزرة التي تعرض لها الشباب في المواجهة لعدم معرفتهم بأسرار الحارة المكانية[1] .

والمهم أن زمن الحارة الذي تعيشه المرأة بعد الاحتلال الصهيوني لفلسطين ، هو زمن موبوء ، لذلك يغدو المكان – في رؤية المرأة وحركيتها –مكانا مستلبا مليئا بالألسنة السوداء والإشاعات والخوف والانتهازية ، إضافة إلى القهر الصهيوني اليومي الذي يواجهه الناس ، من هنا تسعى المرأة إلى الهروب من هذه الحارة بأية طريقة ، وخاصة الهروب إلى الضواحي أو إلى أميركا ، ويعد هذا الهروب من الأفكار الرئيسة في روايات سحر خليفة[2] .

اختزلت الحارة في «مذكرات امرأة غير واقعية» في خوف المرأة من الشارع الذي يتواقح فيه الرجال مع النساء ، مما يلحق العار بهن ، وربما يدفع الأهالي إلى قتلهن ، لذلك تمشي المرأة في الشارع مشية عسكرية تخفي فيها أية ملامح أنثوية تغري الآخر

(1) سحر خليفة : باب الساحة ، انظر ص 206–222 .

(2) اتضح هذا الهروب عند سعدية في «عباد الشمس» ، ونزهة وفيوليت في «باب الساحة» ، وسامية ونسرين في «لم نعد جواري لكم» ، وزينة في «الميراث» .

بالالتفات إليها . كما اختزلت هذه الحارة أيضا بمغارة تجعل الناس يتهمون المرأة أنها التقت فيها بعشاقها ، فتصبح هذه المغارة شبحا يهدد أية امرأة تقترب منها ، بما فيها عفاف التي أخذت تقترب منها في نهاية الرواية ، لتقول لنا إنهم سيتهمونها بأنها التقت بعشاقها كغيرها من النساء ، لأنها أصبحت شبه مطلقة ، والمطلقة عموما تجعل ألسنة تجمعات النساء في الحارة تعلك سمعتها بافتراءات كثيرة ، مما يعرضها إلى عقاب الرجال .

وبينما اهتمت سحر خليفة بتحولات الناس في الحارة خلال خمس سنوات بعد حزيران في «الصبار» ، وبالتالي خفت حدة الصراعات الاجتماعية داخل الحارة دون أن تغيب ثرثرات النساء في الأعراض ، فإن رواية «عباد الشمس» تعد من أبرز رواياتها في بيان اضطهاد الحارة لسعدية الأرملة التي حاولت أن تكون مختلفة عن النساء بالعمل ، لذلك شوهت نساء الحارة سمعتها ، لتغدو هذه الحارة علامة سوداء في حياة هذه المرأة التي عانت من الحارة أضعاف ما عانت من الاحتلال الصهيوني[1] . ولأن الحارة- كما ذكرنا -مجتمع حريمي في الدرجة الأولى على الأقل من وجهة نظر السرد ، فإن المرأة التي تضطهد في الحارة هي المرأة الضعيفة غير المحمية من الذكور أو الأسر القبلية ، لهذا نجد معظم النساء اللواتي عانين في الحارة هن ممن تجردن من هذه الحماية ، حيث تعد سعدية مثالا للاضطهاد لغياب حماية الذكور لها ، ولأنها من أسرة غير قبلية ، ولم تكسب ثقة الحارة بها إلا بعد أن أصبح ابنها(رشاد) يحل مكان أبيه في الشد من أزرها .

وتتحول حارة «باب الساحة» إلى حيز زمكاني إجرامي في وعي نزهة بطلة «باب الساحة» ، فالحارة هي فلسطين ، وفلسطين هي زمن الانتفاضة ، وزمن الانتفاضة هذا لم يرحم «دار التحريص» التي بناها في الرذيلة رجال الحارة ، فباب الساحة – من وجهة نظر نزهة – « قبر وبس . . مثل الغولة بتاكل عالطالع والنازل ، وبتحبس الناس والهوا والضو . . حيطان وقبب ومتوضى وأرقيلة وبياع حمص . وكلهم ، كلهم عيون بعيون . وعيونهم سودا ومفتوحة[2]» . ففي الوقت الذي سلم فيه بناة هذه الدار من تهم الدعارة والعقاب ، تكالبت الألسنة ثم السكاكين على «سكينة» (الغريبة عن

---

(1) انظر عن معاناة سعدية من اضطهاد الحارة : سحر خليفة : عباد الشمس ، ص 227-233 .

(2) سحر خليفة : باب الساحة ، ص 304 .

الحارة) ، وغدت ابنتها نزهة مهددة بالقتل . فالحارة اضطهدت هاتين المرأتين عندما اختزلت عالم العهر فيهما ، ونجّت الآخرين من أية قذارة تلحق أذنابهم ، وهم كثر ، بل هم وجوه الحارة!!

وفي المقابل لم تتعرض الحارة بمكروه للست زكية (الشريفة) لأنها محمية من اسم أخيها السيد وجيه ، حتى عندما تدخل زوجة السيد وجيه إلى «دار التعريص» وتخاف عليها الست زكية من كلام الناس ، فإن هذا الخوف لا مبرر له ؛ لأنها زوجة السيد وجيه القادر على حمايتها ، عكس الخوف الذي يحدث في نفس «صادق» الفران ، فيضرب أخته سمر لدخولها إلى «دار التعريص» ، لكونه يشعر أنهم عائلة فقيرة .

ويغدو بيت فيوليت وأمها غير المحميتين في «الميراث» ، شبيها بيت «التعريص» الذي ينقذف إليه كلام الناس بكل سوء وخاصة كلام نهلة أخت مازن التي يكثر حديثها عن فضائح البيت وانتهاكه للأخلاق ، حتى أصبح الاقتراب منه شبهة ، فيتستر السياسي المتقاعد عبد الهادي بيك عندما يدخله محاولا اصطياد فيوليت[1] .

وتجد «زينة» أجواء الحارة الفلسطينية التي عاشت بعض قيمها في أميركا لا تختلف كثيرا عن أجواء الحارة في «وادي الريحان» في فلسطين ، إذ الرجال يتفاخرون بمغامرات الجنس ، والنساء جائعات للحب والجنس ، ولا يحق لهن أن يقلن كلمة واحدة ، لأن مصيرهن سيكون القتل والعار .

ولا يحدث لفتنة أي عار –رغم أنها زنت –لمّا وضعت في رحمها المني اليهودي لتنجب الوارث المشوه ، لأنها محمية من عائلتي أهلها وزوجها اللتين لهما قبلية واضحة مهيمنة في الرواية ، على عكس فيوليت التي لم تكن محمية ، يراها الرجال في صورة «فلتانة» ، وتراها النساء في صورة امرأة بلا شرف . وهذا ما تشعر به فيوليت عندما تقارن بينها وبين فتنة في استغلال الآخرين لها ، دون أن يفكروا باستغلال فتنة المحمية[2] .

---

(1) انظر عن محاولة الاصطياد هذه وفشلها ، سحر خليفة : الميراث ، ص 229–254 .

(2) نفسه ، ص 227 .

5 . الزمكانية المتعددة(ليلى الأطرش) :

يمكن أن نعد ليلى الأطرش قدمت زمكانية عربية متعددة الأشكال ، حيث قدمت بلدة «بيت أمان» الفلسطينية في ظروف هزيمة حزيران في «وتشرق غربا» ، ثم «بيت جنان» و«غايرة» و«جديدة» ، وغيرها من أماكن عربية تعج بالخوف والاضطهاد في «صهيل المسافات» ، وزمكانية الانتفاضة وعمان في «ليلتان وظل امرأة» ، والمجتمع الخليجي «برقيس» في «امرأة للفصول الخمسة» .

نجد تفاعل هند النجار في «وتشرق غربا» مع المكان الفلسطيني قائما على حب «بيت أمان» كمكان ، لا كناس ، لذلك نجدها لا تصبر على أن تبقى نازحة ، فتعود متسللة بمساعدة مروان نصار ، كما لا تصبر على ن ترى جنود الاحتلال يعيثون فسادا في بلدتها ، فتنخرط في الثورة المسلحة لتحرير وطنها ، ثم تعتقل وتسجن ، وتنفى إلى الأردن في عملية تبادل أسرى ، وبهذه الحركية الأنثوية الجريئة ، حققت هند أنثويتها الصلبة المثقفة التي تجعل الآخرين يهابونها بما فيهم جنود الاحتلال ، معلنة في نهاية الرواية أنها سترجع إلى الوطن يوما ما لتناضل في سبيل تحريره من الداخل!

وتعد علاقة «نادية الفقيه» في «امرأة للفصول الخمسة» بزمكانية «برقيس» علاقة نفسية متوترة ، حيث ترفض أن تكون سلعة بيد الرجل (الفصل الخامس) ، وتشعر أن المجتمع البرقيسي في أحواله كلها مجتمع مشوه يستلب حريتها ، مما يجعل أعماقها ، كما كانت أعماق هند النجار ، تموج بالتساؤلات والصراعات الداخلية بين أن تنخرط في المجتمع المشوه أو أن تثور . ولكنها تختار الثورة في العمل وتثقيف الذات لتنقذ نفسها مما هي فيه ، خاصة بعد أن فقدت أملها بالثورة الوطنية التي شوهها الثائر الانتهازي جلال الناطور .

وتتحول الزمكانية الخارجية إلى زمكانية «المغارة» العميقة داخل نفسيتي آمال ومنى الأشهب في «ليلتان وظل امرأة» ، حيث تظهر لنا الرواية كيف تهمشت المرأة بعد أن فقدت أشياء أصيلة في حياتها وأحلامها ، وخاصة بعد أن فقدت منى حبها لهشام وأجبرت على أن تتزوج يوسف ، وفي نظرة الناس إلى آمال في طفولتها على أنها الشيطان قياسا إلى الملاك «منى» ، ولما هجر عادل آمال ليتزوج أخرى تقبل أن تكون أنثى فقط في حياته .

ونجد دور المرأة مستلبا أو مهمشا في رواية «صهيل المسافات» ، لأن الرواية قائمة على زمكانية ذاكرة «صالح أيوب» بطل الرواية المغترب السياسي الذي ينتمي إلى

عالم الدول العربية المتصارعة فيما بينها، وتشكل المرأة علامة مهمة دالة على تعددية الأمكنة التي عاشها البطل.

ثالثا : ملامح استلاب أزمنة المرأة :

أظهرت الرواية الفلسطينية مجموعة من المحطات التي أبرزت استلاب المرأة في حركيتها وعلاقاتها، وهذه تمثل محطات زمنية في حياة المرأة المعرضة دوما إلى الاضطهاد والاغتراب في أزمنة كثيرة أبرزها: الطفولة، والبلوغ، والحب الأول، والعنوسة، والجنس غير الشرعي، والزواج، والترمل.. فكيف عبرت الرواية الفلسطينية عن المرأة في هذه المحطات الزمنية أو الزمكانية على الأصح؟

1. زمن الطفولة :

لم تظهر الرواية الذكورية أية قضايا مهمة تخص المرأة في زمن الطفولة، باستثناء إشارات محدودة منها: تلك التي ذكرها كنفاني في «رجال في الشمس» عن خطبة ابنة عم أسعد له منذ يوم ولادتهما معا، مما يدلل على استلاب الذكر والأنثى، مع كون أسعد أصبح قادرا على رفض هذا القدر الإجباري، وليس بإمكان ابنة عمه أن ترفض، لأن قرارها مستلب بيد والدها[1]. وتلك الإشارة التي ذكرها جبرا في «يوميات سراب عفان» عن السبب الذي جعل والد سراب يسميها «سرابا»، وهو أنه كان يريدها ذكرا، ثم أحبها لما كبرت وصار يودّه لو سماها «ريّا»، بعد أن غدت تروي حياته[2]! وتلك الإشارة التي ذكرها حبيبي في «خرافية سرايا بنت الغول» عن طفولة سرايا التي تربّت في جبل الكرمل بين «الغجر» بعد أن هربها أبوها إبراهيم من مصر لما توفيت زوجته القبطية «مارية»، لتصبح في الكرمل كأنها شجرة من شجراته أو جنية من جنياته[3]. ومع هذه الإشارات المحدودة ندرك أن الرواية الذكورية لم تشتغل على طفولة المرأة.

على عكس ذلك نجد زمن الطفولة الأنثوية يكاد يوجد في الروايات النسوية

---

(1) غسان كنفاني : رجال في الشمس، ص 61.

(2) جبرا إبراهيم جبرا : يوميات سراب عفان، ص 26-27.

(3) إميل حبيبي : خرافية سرايا بنت الغول، ص 124-125.

كلها ، وهذه الطفولة غالبا ما تكون طفولة معذبة أو مضطهدة ، فهي طفولة شقاء عند بطلات روايات سحر خليفة ، فنجد طفولة «سعدية» في «عباد الشمس» تتلخص في الفقر والعوز ولبس بعض ملابس الأغنياء التي كانت تغسلها أمها . وعاشت «خضرة» في الرواية نفسها طفولة الشقاء والخدمة ومعاملة الأب القاسية وضربه المتكرر لها . وعاشت «سهى بركات» في «لم نعد جواري لكم» أجواء أمها الخادمة وأبيها (السكّير) الذي يضرب أمها . وعانت «عفاف» في «مذكرات امرأة غير واقعية» طفولة البنت المصيبة الوقحة . وواجهت «زينة» بطلة « الميراث» في طفولتها صراعا ذاتيا بين الثقافتين العربية والأمريكية وخاصة بعد أن طلقت أمها الأمريكية وحلت مكانها امرأة عربية ، كذلك صدمت في طفولتها من السكاكين التي لحقت النساء دون أن تلاحق الرجال . وعانت نزهة في «باب الساحة» ضياعا مضاعفا بسبب موت الأب ، وعهر الأخ وإدمانه الحشيش ، وتعرصة الأم ، ما يعني حالة مركبة من الرذيلة التي أنتجت نزهة «المومس» .

ولا تتوقف الطفولة عند زمنها الخاص ، بل تصبح زمن الإنسان كله ، على اعتبار أن الطفل/الطفلة أبو الرجل وأم المرأة ، لذلك يمتد زمن الطفولة في حياة المرأة ، تقول عفاف «لم أكبر أبدا ، سأبقى نفس الطفلة ، أحلم بتفاحة يراها كل الناس ولا تأكلها[1]» ، وبذلك يمثل عالم الطفولة « العالم الوحيد الذي لا يفقد معناه النفسي[2]» .

وعانت «هند النجار» في «وتشرق غربا» ، وآمال ومنى الأشهب في «ليلتان وظل امرأة» طفولة غير مستقرة ، أهم ما فيها التعامل مع البنت كسلعة مضطهدة في ظل التمايز بين الذكور والإناث . إضافة إلى تفريق البيئة بين البنت المطيعة والأخرى المشاكسة ، حيث كانت منى بين أهلها ومعلماتها شاة بيضاء ، و آمال شاة سوداء ، وكلتاهما نالت نصيبها من الاضطهاد : الأولى في إلغاء شخصيتها ، والثانية في تربية الحقد داخلها تجاه الآخرين[3] .

وكانت طفولة «جنان» في «بوصلة من أجل عباد الشمس» معذبة لأنها خلقت

---

(1) سحر خليفة : مذكرات امرأة غير واقعية ، ص 123 .

(2) فدوى طوقان : رحلة جبلية رحلة صعبة ، ص141 .

(3) انظر عن ازدواجية التفريق بين منى وآمال ، ليلى الأطرش : ليلتان وظل امرأة ، ص 56 ، 62 .

بنتا يسعى الجميع إلى كبتها وتقييدها بقيود المرأة . وعاشت «ثريا» أيضا في الرواية نفسها طفولة معذبة بسبب أبيها السمسار الذي اضطهد أمها وأخواتها . وجاءت طفولة عائشة في «عين المرآة» في أحسن أحوالها عندما ابتعدت عن المخيم خادمة في مدرسة الراهبات ، لأن المخيم مثل لها حياة كئيبة تخنق أنفاس الطفولة الأنثوية ، وخاصة في سياق استسلام الأم وتفاهتها ، وقسوة الأب وضربه الموجع لكل من يقف في وجهه .

وكذلك عانت «جان دارك» في «مطر في صباح دافئ» طفولة التشرد كغيرها ، لكنها كانت تعاني أكثر بسبب اضطهاد الآخرين لأحلامها ، وخاصة اضطهاد معلمة اللغة العربية لكتاباتها الحالمة ، لتغدو طفولتها كذبة كبرى . وقد عانت طفولة نساء سلوى البنا عموما وضع التشرد الفلسطيني في المخيم .

هكذا تعد طفولة المرأة معذبة ، مضطهدة ، تعاني من الضياع داخل بنية الأسرة ، ومن الاحتلال الصهيوني ، ومن التحيز لصالح طفولة الذكورة ، وبذلك تشكلت صور المرأة من خلال القهر النفسي الناتج عن الطفولة المعذبة ، والذي وجدناه صارخا في طفولة كل من سعدية ، وخضرة ، وعفاف ، وزينة ، وسهى ، ونزهة ، وجان دارك ، وعائشة ، وهند ، ومنى وآمال . . الخ . وفي ضوء ما قدمته الرواية الفلسطينية عن الطفولة النسوية ، لا نستطيع في أية حال من الأحوال ، الحديث عن جانب مشرق في هذه الطفولة ، باستثناء ما ترويه الأمهات والجدات من حكايات عن زمكانية فلسطينية مشرقة في الماضي قبل الاحتلال .

2. زمن البلوغ :

إن لحظة تحول الأنثى من زمن الطفولة إلى زمن البلوغ تظهر من خلال دورة الدم الشهرية الأولى ، فتفضي إلى وجود كارثة بطريقة أو بأخرى في حياة الفتاة التي إن شعرت بأنها طفلة في بعض تصرفاتها قبل هذه اللحظة ، فإنها بعد أن تبلغ ، تحرم من أشياء كثيرة ، أولها عدم السماح لها بالخروج لتلعب مع الأولاد ، بمعنى أنه يجب عليها أن تكف عن تصرفات الطفلة العادية لتتحول إلى نموذج نسوي مكبل بقيود الركازة والحشمة والعيب ، وتمارس هنا الأم دورا قامعا لحرية ابنتها ، حيث تبدأ في تعليمها سلسلة من التصرفات المحبطة المستلبة لشخصيتها ، وقد لاحظنا هذه العلاقة الزمنية المولدة لاغتراب الأنثى في حيوات عفاف ، ورفيف ، ونزهة ، وزينة ، وجنان ،

وعائشة ، وهند ، ومنى وآمال ، وجان دارك ، وغيرهن .

ومع بداية زمن البلوغ تشعر الفتاة أن أنثويتها مرفوضة نفسيا ؛ لأسباب كثيرة أهمها ما تراه من اضطهاد في واقع الزوجات والأمهات ، والخوف الذي يتولد من كونها قد بلغت فصارت مهددة في أية لحظة لتكون زوجة ضمن شروط اجتماعية قبلية تقودها كالنعجة أو كالدجاجة لزوج لا تربطها به أية علاقة ، باستثناء أنه رآها ، فأعجبته ، فأرادها دون مراعاة لأية مشاعر خاصة بها ، بل قد تكون مشاعرها – فيما لو أعلنتها – ويلا عليها ، كما لاحظنا ذلك عند عفاف في «مذكرات امرأة غير واقعية» ، وعائشة في «عين المرأة» ، ومنى في «ليلتان وظل امرأة» . وكاد أن يحدث لهند النجار في «وتشرق غربا» ما حدث لغيرها عندما حاول أبوها أن يجبرها على الزواج دون رغبتها . ومن جهة أخرى فإن الفتاة تكره أنثويتها لأنها تقيدها ، وترغب في دور الذكر الطليق في الشوارع والحارات ، وتحسد على نعمة الحرية هذه ، وتشعر برغبة دفينة في أن تخلق ذكرا ، أو أن تتاح لها الفرصة لتمارس دور الذكورة المتحررة من القيود في الحياة ، كما لاحظنا ذلك عند «جنان» في «بوصلة من أجل عباد الشمس» ، و«جان دارك» في مطر في صباح دافئ» .

وكذلك لم تقدم الرواية الذكورية أية لغة بخصوص مرحلة البلوغ هذه عند المرأة ، مما يعني أنها خاصية في الكتابة النسوية دون غيرها على وجه العموم ، إذ تعاملت الكتابة الذكورية مع المرأة منذ مرحلة نضجها واكتمالها كأنثى .

3. زمن الحب الأول :

يمثل الحب الأول حبّ الكبت ، والطرف الواحد ، والفشل ، والتمرد على القيود ، وهو بالتالي حب يدفع المرأة إلى المغامرة الرومانسية الخجولة ، من خلال المراهقة ، والبحث عن فارس الأحلام ، ودائما تجد الفتاة في هذا الحب معوقات بيئية تمنعها من ممارسة العلاقة بحرية ، لذلك تشعر أن عواطفها يجب أن تبقى حبيسة داخلها ، تأكل أعماقها أكلا ، ولا تجرؤ على أن تعلن حبها ، خوفا من سكّين المحرم ، وخوفا من الآخر(الحبيب)الذي لن يقدر جرأة المرأة في الحب ، لذلك حبست المرأة –بشكل عام– عواطفها ولم تظهرها ، وغالبا ما تكون من طرف واحد ، كما لاحظنا ذلك عند هند النجار وسلمى الأكحل ، وآمال الأشهب ، ونادية الفقيه ، وعائشة ، ورقيف ، وسمر ، وعفاف ، وجان دارك . . وكل النساء –بلا مبالغة –مارسن هذا الحب الصامت

في هذا الزمن .

ويعد كشف الأهل لهذه العلاقة العاطفية المبكرة بالقبض على رسالة عاطفية أو بوصول وشاية ، وسيلة لقهر الفتاة ودفعها إلى الزواج بأية طريقة دون موافقتها ، إذ الهدف أن يتخلص الأهل منها خوفا من العار ، حيث دفعت عفاف ، ومنى الأشهب إلى الزواج من آخر غير الحبيب بسبب انكشاف حبهما ، فكان الزواج في حياتيهما فاشلا .

ونجد الرواية الذكورية تقدم المرأة في زمن الحب الأول جريئة ، وخاصة عند حبيبي ، الذي أقام رواياته على هذا الحب فكانت فتاة نوار اللوز ، ويعاد ، وباقية ، وسرايا ، وإخطية ، هن البادئات للحب الأول مع الحبيب ، ولم يهدم هذا الحب سوى الأهل في حالة يعاد قبل لقائها الثاني بسعيد ، ثم بعد ذلك كان الاحتلال الصهيوني هو الهادم لقصص الحب كلها .

وكذلك نجد هذا الحب الأول يبدأ شهوانيا عند جبرا ، في شخصيات سمية ، وليلى المقدسية ، وسلافة ، وميادة .. حيث تظهر المرأة شبقة حسية ، ومغامرة جريئة في الجنس .

4 . زمن العنوسة .

يشكل زمن العنوسة- إذا تحقق في حياة المرأة أو كان منتظرا أيضا-زمن الرعب والجدب ، وبالتالي التحول الذي قد يجبر المرأة على قبول المتاح ، والتخلي عن الحلمي . ومن فكرة العنوسة هذه بنى كنفاني «ما تبقى لكم» ، حيث كانت عنوسة مريم وعدم تذوقها للجنس هو الذي دفعها إلى أن تلقي بعذريتها في سروال زكريا النتن بطريقة غير شرعية . وهذه العنوسة هي التي دفعت ركزان ياسر في «صراخ في ليل طويل» إلى أن تجعل حياتها مغامرات جنسية غير شرعية ، لأنها أدركت أنها لن تعيش أكثر من ستين عاما . والموقف نفسه نجده عند حبيبة سركيس في «المتشائل» ، إذ وجدت في تشريد حبيبها تكريسا لعنوستها ، لذلك جعلت علاقتها الجنسية غير الشرعية ممتدة مع جارها «سعيد المتشائل» .

أما الرواية النسوية فهي تتكئ كثيرا على تصوير أثر العنوسة على المرأة ، مما يجعلها تغير مواقفها ، وتقبل في ظل تذوق الجنس الشرعي أو إنتاج الأبناء ، ما هو أقل بكثير مما طمحت إليه ، حيث تضعف نوار أمام مواصلة حبها لصالح السجين ،

فتقرر أنها تريد رجلا تضع نفسها بين ذراعيه ، لا رجلا تحلم بانتظاره أمام هجمات الزمن التي ستحيلها إلى عانس جافة . ولعل هروب سامية بعد أن سجن عبد الرحمن ، كان بسبب الخوف من العنوسة . ونجد نهلة التي وصلت إلى سن الخمسين بسبب عملها في الكويت تقبل أن تتزوج السمسار العجوز البشع الأخلاق والمظهر ، لمجرد أن تذوق الجنس على سنة الله ورسوله قبل أن تموت .

وسببت العنوسة في حياة «جان دارك» هموم القلق العميقة نفسيا التي ساهمت في تعقيدها ، ليس لأنها لا تجد رجلا مناسبا ، وإنما لأنها تجد حريتها في استقلالها كما تجد الاغتراب في زمن العنوسة الذي أغلقته « بثلاثين مفتاحا بلون الليل[1] » ، أي بثلاثين عاما ، مما يعني أنها تخاف من انتظار زمن الشيخوخة الذي سيجعلها «تنتظر كل مساء طيفا مجهولا[2]» . فهي لا تريد أن تقدم كيانها لرجل يحولها إلى حرمة ، من هنا كانت سن العنوسة مثارا للقلق والضياع والبحث عن مخرج من لجة الوسط الاجتماعي السياي المليء بالعقد التي تزيد مأساتها الذاتية ، لتتمنى لو أنها اختارت منذ البداية أن تكون حرمة في حظيرة الرجل!! كما تمنت ذلك رفيف في «عباد الشمس» ، لخوفها من زمن الشيخوخة[3] .

5 . زمن الجنس غير الشرعي .

لا شك أن الجنس غير الشرعي يمثل زمنا نفسيا قلقا ضاجا بعقد الذنب والانكسار ، إذ تشعر المرأة في الكتابة النسوية أنها ليست على انسجام مع الجنس غير الشرعي ، وأنها بالتالي تشعر في داخلها أنها ضحيةٌ غرر بها ، بل قد تتصور نفسها مومسا في بعض الأحيان ، لذلك تقدم رؤية ذاتية مرضية مكتئبة تبحث عن أسبابها فتجدها في القيم التي تربت عليها في أغلب الأحيان . وبشكل عام لا نجد مثل هذه العقد عند المرأة في الكتابة الذكورية ، إذ غالبا ما يجعل الكاتب المرأة تتصرف في هذا السياق وكأنها عاهرة بلا وازع أو رادع ، بل نجد الرجل هو الذي يشعر بقيمة الانتهاك هذه في علاقته مع نساء شبقات شهوانيات ، كما اتضح في روايات جبرا ، وفي

---

(1) سلوى البنا : مطر في صباح دافئ ، ص 7 .

(2) نفسه ، ص 59 .

(3) انظر : سحر خليفة : عباد الشمس ، ص 108-109 .

«الشيء الآخر من قتل ليلى الحايك» لكنفاني . مع كون جبرا جعل «سراب عفان» في يوميات سراب عفان تشعر أحيانا بأنها تكسر داخلها عندما تمارس الجنس غير الشرعي مع نائل عمران ، رغم أنها لا تجد في أية علاقة غير اللحظة الأخيرة أو السر الأخير ، ما يشين أو ما يخيف ، وهذه السمة المتخوفة من الجنس نجدها صفة خجولة عند بطلات جبرا غير المجربات في الجنس ، لكنهن ما أن يجربن الجنس حتى يصبحن أكثر حماقة من غيرهن كما لاحظنا في العلاقة بين وصال رؤوف ووليد مسعود ، وبين ميادة أمين وعلاء السلوم .

ونجد هذا الزمن في الجنس غير الشرعي قد عقد حياة «زينة» في «الميراث» ، فجعلها بعد غلطتها الأولى لا تقيم أية علاقة عاطفية أو جنسية طوال خمسة عشر عاما . وتشعر سامية في «لم نعد جواري لكم» أن العلاقات الجنسية غير الشرعية التي مارستها في أميركا كانت باردة وتعسة . وتكتشف سهى بركات في الرواية نفسها ، أن الجنس غير الشرعي لم يقدم لها إلا المزيد من الجوع والبؤس . لذلك نجد المثقفات المتوازنات في روايات سحر خليفة يرفضن الانخراط في العلاقات الجنسية ، حتى لا يمسي مصيرهن كمصير المومسات ، كما لاحظنا عند رفيف وسميرة .

ولا نجد علاقات جنسية واضحة عند بطلات سلوى البنا ، وليانة بدر ، وليلى الأطرش ، وهذا يدلل على أن المرأة عموما تعد الجنس غير الشرعي وسيلة من وسائل استلاب المرأة و«تشييئها» ، الأمر الذي يؤدي إلى مضاعفة عقدها ، كما لاحظنا في حياة نوال اليسارية في «مذكرات امرأة غير واقعية» لسحر خليفة ، والتي تركها رفيقها اليساري ليتزوج من ابنة عمه المغمضة ، أو ما حدث مع فيوليت الجميلة المثقفة التي تحولت بفعل علاقاتها الجنسية الناتجة عن ثقتها بمن تحب ، إلى شبه مومس في «الميراث» للكاتبة نفسها .

ولأن المرأة الشريفة ترفض الجنس غير الشرعي ، فقد تتعرض أحيانا لمحاولة الاغتصاب ، كما تكررت هذه المحاولة في ثلاث روايات لليلى الأطرش[1] .

---

(1) انظر محاولة اغتصاب جلال الناطور لنادية الفقيه : امرأة للفصول الخمسة ، ص 124-128 . ومحاولة اغتصاب يوسف لآمال الأشهب : « ليلتان وظل امرأة» ص 78-82 . ومحاولة اغتصاب حمود الواشلي للمرأة المتزوجة : صهيل المسافات ، ص 104 ، 170 .

6. زمن الزواج :

ذكرنا آنفا أنه لا توجد علاقات زوجية مستقرة في الروايات الذكورية والنسوية على حد سواء ، فهي علاقات الاغتراب النفسي والجسدي ، لأن المرأة تشعر دوما أنها حرمة مستغلة في علاقتها الزوجية ، وهذا الانفصام دفعها في روايات جبرا إلى المغامرة الجنسية غير الشرعية ، حتى في حال انسجامها مع زوجها ، إذ يصبح الانسجام وجاهة اجتماعية ، وفي الخفاء تغدو الزوجة شهوانية شبقة ، كما هو حال شخصيات دانية ، وسلمى الربيضي ، ومريم الصفار ، وسوسن عبد الهادي ، ولمى عبد الغني ، وتالة الترك .. وقد وجدنا هذه الصورة في شخصية «ليلى الحايك» عند كنفاني ، وزوجتي الطبيب ، والمضيف في «المتشائل» لحبيبي .

وتعاني الزوجة أشد المعاناة في روايات سحر خليفة ، فتصبر على الذل والهوان فتصير حرمة ، أو تثور أحيانا ، وربما تخون زوجها أحيانا أخرى لأنه يسيء إليها ، كما لاحظنا ذلك عند عفاف في «مذكرات امرأة غير واقعية» و«إيفيت» في «لم نعد جواري لكم » .

ومع كون الزوجات في روايات ليلى الأطرش يعانين أوضاعا سلبية ، وخاصة نادية الفقيه ، ومنى وآمال الأشهب ، فإنهن لم يمارسن الخيانة التي مارسها أزواجهن ، لأنهن لا يقبلن لأنفسهن هذه الممارسة ، لكونهن لا يقبلن السقوط المماثل لسقوط الأزواج .

7. زمن الأرملة :

إن زمن الأرملة أ و«الرملة» هو الزمن المر[1] الذي يعني موت الزوج من حياة المرأة التي عليها أن تحل مكانه في إعالة أولادها ، بمعنى أن تعمل وتشقى وتتواجه مع اضطهاد الناس للكثير من تصرفاتها ، وهذه الأرملة لها نموذجان رئيسان عند سحر خليفة : الأول نموذج سعدية في «عباد الشمس» ، إذ مثلت سعدية نموذجا مضطهدا بسبب كونها أرملة فقيرة ، وقد تركز الاضطهاد على الطعن في عرضها وشرفها ، فلاكت الألسنة السوداء سمعتها بما يكفي لقهر جبل . ولكنها كانت أقوى من أن

---

(1) تقول سعدية : «الرملة مرار .. بدل أن تحن القلوب وتقربها ، تقسيها وتبعدها» سحر خليفة : عباد الشمس ، ص 24 .

تنهزم ، فأصرت على أن تحقق حلم الخروج من الحارة التي اضطهدتها ، فاغتصب الاحتلال الصهيوني أحلامها باغتصاب أرضها . والثاني نموذج سكينة في «باب الساحة» وهي تشبه سعدية إلى حد كبير في الظروف العامة ، لكنها كانت غريبة عن الحارة ، وصغيرة السن جميلة ، فلم تستطع أن تنجح في عملها كما نجحت سعدية ، لذلك كانت مطية سهلة لأن يستغلها الرجال في العلاقات الجنسية ، وأن يستغلها اليهود في علاقات التجسس ، فكانت مومسا ، حولت دارها إلى «دار تعريص» مما أدى إلى قتلها بسكين الانتفاضة .

وفيما عدا هذين النموذجين الواضحين نجد سحر خليفة تقدم نماذج أخرى نسوية ثانوية في سياق الأرملة ، منها النموذج غير المحمي الذي يتعرض لإشاعات هتك العرض ، كما هو حال الإشاعات التي أثيرت حول الأرملة الشابة الجميلة في «مذكرات امرأة غير واقعية» ، وإلى حد ما كانت «أم فيوليت» في «الميراث» متشابهة مع سكينة ، وهي التي جعلت دارها مشبوهة في وادي «الريحان» بعلاقات غير مريحة للناس . ولعل أهم ما تتعرض له الأرملة هو الاستغلال الجنسي ، كما لا حظنا ذلك في شخصية « زينة » في «الأعمى والأطرش» لكنفاني . وفي المقابل لا يستطيع أحد أن يتعرض بسوء لأرامل العائلات ، إذ يبقين محترمات محميات حتى وإن كن سلبيات ، فلم نجد الشبهات تثار حول «فتنة» في «الميراث» أو «سامية» في «لم نعد جواري لكم» أو «أم أسامة» في «الصبار» لسحر خليفة .

رابعا : حركية المرأة من الهروب إلى الانتماء . .

أصرت أغلب الروايات الفلسطينية بكل أشكالها على التأكيد في نهاياتها على انتماء الشخصيات النسوية إلى الواقع ، وهذا الانتماء -بحد ذاته- هو الذي جعل زمن الهروب يبدو زمنا سلبياً في كل أحواله . ومهما كانت نوعية الهروب فإنه لا يعني أكثر من دلالة على الإغراق في الذاتية ، مما يجعل الوضع الاجتماعي الثقافي السياسي العام يدفع إلى العودة والالتزام في حياة المرأة ، لأن هذا الزمن يعني التأكيد على وجود امرأة منتمية ، مقابل امرأة هاربة ضائعة مريضة ، ولا بد في النهاية من الانتماء ، وهذا ما يجعل الشخصيات النسوية نامية في وضعها العام .

لنبدأ بالرواية الذكورية ، حيث جعل جبرا بعض بطلاته يؤمن في نهاية المطاف بالانتماء إلى قضية ثقافية وطنية عن طريق الثورة والعمل والمواقف الجادة ، إذ مثل

حرق ركزان لقصرها الإقطاعي انتماء إلى ذاتها المتحررة ، كما مثّل عرضها على أمين أن يتزوجها انتماء إلى البحث عن أسرة . وانتمت سلافة الساذجة المسطحة المسجونة إلى الثقافة الإيجابية ، وإلى المظاهرة السياسية ، وإلى الدفاع عن حبها لجميل فران ، بعد أن فكرت كثيرا في الهروب عن طريق الانتحار . وانتمت وصال رؤوف المنهارة بعد غياب وليد مسعود إلى الثورة الفلسطينية ، لتبحث عن حبها وتناضل من أجل فلسطين التي هرب إليها حبيبها على الأغلب . وكانت مها الحاج هاربة من العودة مع وديع عساف إلى فلسطين ، لكنها في نهاية الرواية قررت أن تنتمي إلى فلسطين بالموافقة على أن تعيش فيها . وهربت سراب عفان من ضياعها وسلبيتها وشهوتها ، وانتمت إلى الثورة الفلسطينية والقضايا الإنسانية . وبذلك تعد فكرة هروب المرأة من أزماتها الداخلية فكرة ملحة ، وإن كانت طوباوية ، عند جبرا ، في مقصديتها الثورية .

ونجد الانتماء النسوي الرمزي عند حبيبي ، حيث مثّلت المرأة قمة الانتماء والالتزام بأفكار الثورة والوطنية كما هو حال نساء السداسية ، وكانت يعاد وباقية منتميات عكس الحبيب والزوج «سعيد المتشائل» ، ومثلت أيضا سرايا ، وإخطية ، وسروة انتماء إلى الوطن ، لأنهن مكثن بطريقة أو بأخرى ضائعات متشبثات بهذا الوطن مقابل تفريط الرجل به فترة طويلة غلبت عليها الغفلة والنسيان .

وقدم كنفاني حركية الالتزام عند المرأة ، حيث تحولت سعاد وقاد في «برقوق نيسان» من أفكار يسارية عديدة لا تؤمن بالكفاح المسلح إلى الانتماء إلى تنظيم فلسطيني يكافح بالسلاح . وكذلك تحركت مريم التي هربت من واقعها كعانس ابتذلت عرضها مع زكريا النتن ، فاندفعت بعد ذلك في سياق منولوجها الداخلي إلى قراءة واقعها المتهك بالعار ، فقررت ألا تبقى سلبية أو محطمة في تمر زكريا يقذف في جسدها منية أنّى اشتهاها ، فتثور عليه وتكون النتيجة انتصارها عندما تقتله ، فتغسل عارها الاجتماعي لتتعلق بأخيها الذي يسعى إلى غسل عاره الوطني بالتصدي للعدو الصهيوني .

وانقسمت النساء في سياق الهروب والانتماء عند سحر خليفة إلى ثلاثة أقسام : الأول النساء اللواتي هربن من واقعهن ، ثم لم يجدن بديلا عنه ، وهنا جاءت حركية كل من سعدية ، ورفيف في «عباد الشمس» ، ونزهة في «باب الساحة» ، وزينة في «الميراث» ممثلات عن هروب محدود ، ثم لا بد من الانتماء ، بسبب تعقّد حياة الشعب الفلسطيني وتعددية صراعاته الداخلية والخارجية . والثاني النساء

اللواتي بدأن منتميات، ثم أكدن أنه لا مفر من هذا الانتماء، لأنه لا بديل عن هذا الشارع الفلسطيني بكل مساوئه، ومن هؤلاء «سميرة» في «لم نعد جواري لكم» و«سمر» في «باب الساحة» و«نوال» في «مذكرات امرأة غير واقعية». والثالث النساء الهاربات رغم وجود بعض المحاولات والأفكار في الانتماء، لكن وضعهن المتذبذب لم يتح لهن مجالا للانتماء الحقيقي، ومثاله: «نوار» في «الصبار»، و«سامية» في «لم نعد جواري لكم»، و«عفاف» في «مذكرات امرأة غير واقعية».

أما ليانة بدر، فقد قدمت نساء منتميات إلى الثورة «جنان»، أو متحولات من الخجل إلى الثورة «شهد»، أو من الضعف والسلبية إلى الانتفاضة «ثريا» في «بوصلة من أجل عباد الشمس». وكانت شخصية «عائشة» في «عين المرآة» مثالا على الهروب «الرومانسي» الحالم من الواقع الذي يهمشها ويستلبها، لكنها في نهاية الرواية تحمل معنى الانتماء من خلال التساؤلات المصيرية التي تطرحها في فضاء البحث عن نهاية لمأساة الشعب الفلسطيني ككل.

وتقدم سلوى البنا بطلاتها مثقفات منتميات إلى الثورة، يعرفن ما الذي يردنه، فيتعلقن بالمقاومة الوطنية والدفاع عن قضية المرأة، والتطوع في زمن الحرب. وحتى عندما تهرب المرأة الملتزمة من واقعها «جان دارك»، فإنها لا تجد إلا المخيم الطريق إلى فلسطين، فتهرب من زمكانية القيادة في المكاتب الثورية الانتهازية إلى شارع المخيم.

وأخيرا فإن ليلى الأطرش قدمت امرأة متحولة أو متحركة، حيث تحولت «هند النجار» من الهروب والضعف في الدفاع عن حبها ورغباتها إلى الانتماء للثورة، وبالتالي حققت شخصيتها وحبها. وتحركت نادية الفقيه في «امرأة للفصول الخمسة» بعد عشر سنوات من الاستلاب والهروب «البورجوازي» إلى التزامات عملها وحرية قرارها المختلف عن قرار الرجل. وفي المقابل لم تكن هناك حركة متواصلة إيجابية في شخصيتي منى وآمال الأشهب، إذ يبدو أن هزيمتهما من الداخل ضعضعت موقفهما المتمرد، فآثرتا الهدوء والاستسلام وبالتالي الضعف عن تحقيق ما تموج به نفساهما ضد رابطة الزواج السلبي، لكنهما في المقابل استقلتا من خلال انتمائهما إلى العمل والإنتاج خارج دائرة الأسرة، كما فعلت ذلك أيضا زهرة في «صهيل المسافات».

الخـــاتمـــة

تبدو الكتابة عن المرأة وعلاقتها بالآخر في نماذج من الرواية الفلسطينية إشكالية عميقة الرؤى والجماليات . وقد يشعر الباحث بعد إنتاج هذه الإشكالية فيما يزيد على خمس مئة صفحة أنه لم يقل إلا الأفكار العامة ، والخطوط العريضة ، وما يظهر على وجه ماء البحر دون الغوص إلى أعماقه ؛ ليس قصورا في أداة القراءة والنقد كما يرجى ، وإنما لأن الروايات المختارة كمادة لهذا البحث تعد ستا وثلاثين رواية لسبع روائيين ، وهو عدد محدود جدا قياسا إلى مجموع الرواية الفلسطينية العام ، لكنه متن رحب أفقيا ، موغل عموديا ، مما يجعل البحث فيه كالدخول إلى المتاهة المسكونة بالغول ؛ لذلك لم تعد المسألة إبراز خصوصيات أية رواية وجزئياتها فيما يخص بنيتها الكلية ، فمثل هذا الإنتاج يحتاج لاختيار رواية واحدة لكل روائي ، لا اختيار تجربته الروائية كاملة . وبكل تأكيد يعد الاقتصار على رواية واحدة ، أي على سبع روايات لسبعة روائيين من الجنسين ، أمرا لا ينجز بحثا شاملا كما يظن ، خاصة أن هدف هذا البحث أو منهجه لم يتقصد التخصيص والتفصيل ، وإنما تقصد إنتاج الرؤى والجماليات العامة ، بمعنى إنتاج الصور الكلية التي تشكلت فيها شخصية المرأة وطبيعة علاقتها بالآخر بوصفها علامة رئيسة ثابتة أو متغيرة في بنية السرد وهي تنتقل من رواية إلى أخرى من روايات الروائي أو الروائية بمجملها .

تأكد لنا أن الروائي الفلسطيني إنتاج ظروف اجتماعية وثقافية واقتصادية ونفسية . . كونت عنده ذاكرة إبداعية لها ملامح فكرية وجمالية شبه ثابتة ، مما أحدث تأثيرا حاسما في بناء رواياته ، فبدت هذه الروايات رغم تعدديتها محكومة بنظرة مستقرة بخصوص توظيف شخصية المرأة في بنيتها ، مما يجعل الأفكار العامة تتشكل بالمستوى نفسه من رواية إلى أخرى ، لهذا كتب جبرا إبراهيم جبرا رواياته السبع بأسلوب رواية واحدة طرح فيها نموذج الأنثى الجسد ، حيث تكرر هذا النموذج بالتفاصيل نفسها أحيانا في كل رواياته ، ليصبح هذا النموذج كينونة الخطاب السردي عنده ، وفي ضوئه تغدو المرأة حاضرة بجسدها الحامل لأحاسيس الجمال والشبق والجنس ، مقابل الغياب شبه الكلي لجوانب حياتها الأخرى المتجاوزة لأنوثتها ، وبخاصة غياب إنسانيتها ، وأفكارها الفاعلة ، وحريتها في إنتاج جماليات مستقلة عن وعي التأليف ، إذ نشعر أن جبرا يمارس دور بجماليون في إنتاج المرأة ،

بمعنى أنه ينحتها بإزميل لغوي ثابت في ذاكرته الحالمة بامرأة متخيلة كاملة الأوصاف تجعل الفراش مفعما بالجنس ، حيث يبدع في نسج العلاقة الشبقة بين المرأة الخارقة الجمال وبين بطله الحامل لقوة الكبش الجنسية ، والمغامر في أجساد النساء المتشبثات به إلى حد المرض والجنون .

وإذا كانت فكرة الجسدية وجمالياتها قد هيمنت على روايات جبرا ، فإن إميل حبيبي غيب هذه الإشكالية ، وأحل مكانها رومانسية العلاقة التي بنى من خلالها عالما عاطفيا عذريا ، نجد فيه العاشقين زهرتين من زهور الطبيعة الرومانسية ، تفتحتا لتوّهما في جبل الكرمل ، أو وادي العشاق ، أو قطار المدرسة ، أو على شاطئ البحر ، أو بين نوار اللوز . . ثم تجيء سلطة الاحتلال فتجتث هذه العلاقة الرومانسية الحميمة ، فتُشرّد المعشوقة في المنفى ، وتستلب ذاكرة العاشق بالقهر والعزل ، وتغتصب الطبيعة الجميلة فتتحول إلى أرض يباب!الكن علاقة الحب تعود وتتفجر في ذاكرة البطل ، فهي لا تشيخ ولا تموت ، لأنها تبقى حاضرة في الذاكرة الفلسطينية التي تعيش زمن الهزيمة والضياع ، وهي ذاكرة إن تغافل عنها البطل وتسيها زمنا ، فإنها تعود للبحث عن ماضيها الحميمي ، متمثلا بالحبيبة/الوطن بوصفهما دلالة عميقة واحدة ، وجمالية ثابتة في ذاكرة إميل حبيبي نفسه الذي تتداعى أفكاره على الورق لتقول لنا : لا يمكن نسيان الحبيبة ، الأرض ، الماضي في هذا الحاضر المشوه الذي لا بد أن ينتهي يوما ما ، لهذا كانت المرأة غائبة صوتا وجسدا وعلاقة ، لكنها حاضرة كدور عميق في بناء الذاكرة الفلسطينية المرتبطة بوطنها وبإنسانيتها !!

ما بين الجسد أو ذاكرة الجسد عند جبرا وذاكرة العشق العذري عند حبيبي يتحرك كنفاني في بناء نموذجه السردي الذي يشكل لنا امرأة حاضرة بملامح واقعية مهمشة جسدا وروحا وعلاقة ، فهي علامة واقعية لا محلومة جنسيا كما عند جبرا ، ولا محلومة في علاقة عذرية رومانسية كما عند حبيبي ، أي أنها بواقعيتها تنطلق من الواقع بوصفها أما وزوجة وأختا ومستغلة ، ولكنه واقع مهمش محدود المساحة ، لا يقصد منه كنفاني إظهار معاناة المرأة وعلاقتها المهمشة في الواقع ، وإنما قصده إطلاق ومضة أنثوية تمكنه من نثر الرموز والدلالات التي تخدم أدب المقاومة ، لهذا استفاد كنفاني من الأم المثالية ، والبنت العذراء ، والأنثى الجسد في بناء العلاقة بين الأم والثورة ، وبين العرض والأرض ، وبين الحب والجنس ، الأمر الذي جعل الكتابة السردية عنده محكومة بقناع رمزي لا يعني في أية حال من الأحوال الحديث عن

المرأة ذات الخصائص العادية الباحثة عن تحررها وإنسانيتها!!وإنما هدفه تصوير القضية الفلسطينية بملابساتها المختلفة من خلال شخصية المرأة والرجل على حد سواء!!

أدركنا من خلال هذه الرؤى والجماليات التي قدمتها الرواية الذكورية عن المرأة وعلاقتها بالآخر ، أن المرأة لم تكن شخصية حرة في تصرفاتها ، ولم تكن قدرة ثقافية منتجة ، متحررة من رؤية الكاتب ، وهي ليست إنسانا متكامل الشخصية ، ولم يكن لها صوت واضح خاص بها . . كل هذا يعني أنها دور سردي مناسب جسديا أو عاطفيا أو رمزيا لحياة البطل وذاكرته . ومن هنا ، أيضا ، يمكن القول : إن المرأة في الرواية الذكورية حملت الرؤى الذكورية وجمالياتها في تشكيل المرأة غير المنتمية إلى الواقع ، بل أحيانا لا نجد إمكانية لربطها بالواقع كمتخيل ، وكأنها بالتالي فانتازيا جمالية أو رؤيا ذكورية نرجسية ، غيبت أي صراع بينها وبين الرجل ، لتبقى مندمجة معه جسدا ، متفانية له عشقا ، طيعة في كتابته دلالة ورمزا ، فتحقق بذلك درجة الرغبة في الوحدة والالتصاق ، حيث تندمج جسدا أنثويا بجسد الذكورة ، وروحا أنثوية بروح الذكورة ، ولغة عميقة الدلالات باللغة الذكورية ، وبالتالي بدت المرأة في الكتابة الذكورية وسيلة من وسائل الإشباع الجنسي(جبرا) ، والعاطفي(حبيبي) ، والرمزي(كنفاني)!!

***

أما إشكالية المرأة في الرواية النسوية فهي متقابلة مع التصور الذي وجدناه في الرواية الذكورية . فإن انتهينا في الرواية الذكورية إلى تأكيد الاندماج بين المرأة والرجل ، فإن الكتابة النسوية أكدت على النقيض ، أي أكدت على الانفصال والقطيعة في غالب الأحيان . فما دامت الرواية الذكورية أنتجت الأنثى الجسد ، والأنثى الروحية ، والأنثى الرمز . . فقد ناقضتها الرواية النسوية فثارت أو تمردت على الجسد الأنثوي ، .وأقرت بعقم العلاقة العاطفية والجنسية مع الرجل المحكوم بقيم بطرياركية سلبية ، وحاربت المرأة الرمز . . وأحلت محل ذلك المرأة المتمردة على واقع الاستلاب ، والمرأة الضحية في هذا الواقع ، والمرأة الساعية إلى بناء الوعي النسوي الجديد المشارك في بناء عالم مختلف إنساني ، لتغدو الكتابة النسوية من هذه الناحية إعلاء لصوت الأنثى في مواجهة هيمنة الصوت الذكوري وسلطاته المتعددة ، وفي ضوء هذا التصور برز سياقان في الكتابة النسوية : سياق تمرد المرأة على أنثويتها الحريمية ، بما يحمله هذا التمرد من مواجهة وتردد وانزواء واسترجال ، وسياق المرأة

الضحية بما يحمله هذا السياق من ضياع واغتراب وسيرة نسوية معذبة ابتداء من ولادة البنت المصيبة وانتهاء بمحاولات قتلها مجازيا بالزواج ، أو حقيقيا إن تواقحت مع الديكة النظيفة ، لتكون حياتها منبع القسر والتشيؤ .

وعموما قدمت الكاتبة الفلسطينية امرأة متمردة على أنثويتها وتشيئها ، منتمية إلى الثورة الوطنية أو مترددة ضحية في نموذج ليانة بدر ، أو خاضت التطوع في الثورة وعشق العمل النضالي الميداني ، والحقد على قيادة المكاتب في نموذج سلوى البنا . وهي أيضا مثقفة وضحية متمردة بالانتماء إلى العمل والكسب في نماذج سحر خليفة وليلى الأطرش . وإن كان هذا التحول الثوري أو الاقتصادي إيجابيا في خلق المرأة الجديدة داخل بنية الثقافة النسوية على أقل تقدير ، فإن المرأة بدت دوما ضحية في حياة الرجل ، وفي الواقع المحكوم بالثقافة الذكورية ، وداخل مجتمع الحريم ، وفي بنية الثقافة والثورة ، مما يؤكد على خصوصية الرواية النسوية في أنها تناولت معاناة المرأة في الحياة ، وأيضا انزاحت إلى التمرد على هذا الواقع السلبي ، لترسم رؤية جديدة للمعاناة المواكبة للتحرر والإنسانية والاختلاف!!

لقد انطلقت ليانة بدر وسلوى البنا من واقع المخيم الفلسطيني في الشتات ، فعالجتا امرأة ثائرة داخل بنية الثورة الفلسطينية ، لكن هذه الثورة لم تعن أن المرأة انسجمت في علاقاتها مع الآخر ، بل ازدادت عقدها ، إذ لم يولد القهر إلا المزيد منه ، ولم تولد الثورة في المكاتب إلا المزيد من الاستلاب والانتهازية ، ولا يبقى نظيفا سوى ميدان المعركة وما فيه من شهداء ، فهو منبع الصورة الإيجابية للذكورة في تعاملها مع النساء ، لذلك لم تر سلوى البنا العشق والحب إلا في عيون الشهداء!!وانطلقت ليلى الأطرش في روايتها الأولى من واقع هزيمة حزيران وأثرها على فلسطينيي الداخل ، ثم اتجهت في رواياتها إلى معالجة قضايا المرأة ومعاناتها من الواقع .

أما سحر خليفة فهي أرخت للوضع الفلسطيني داخل فلسطين المحتلة بعد حزيران ، حيث كتبت رباعية فلسطينية عالجت فيها آثار حزيران على الواقع الفلسطيني في السبعينيات كما اتضح في روايتي «الصبار» و«عباد الشمس» ، ثم تناولت الوضع الفلسطيني نفسه في الثمانينيات من خلال الانتفاضة تحديدا في رواية «باب الساحة» ، وأخيرا تناولت في رواية «الميراث» الوضع الفلسطيني بعد «أوسلو» في التسعينيات!!وكانت المرأة مثقفة ، وكادحة ، ومناضلة ، ومحرومة ،

وضحية ، ومومسا تشكل الصياغة شبه الكلية للأصوات والعلاقات في رواياتها . وقد خصصت سحر خليفة روايتي «لم نعد جواري لكم» و«مذكرات امرأة غير واقعية» لمعالجة إشكاليات المرأة وقضاياها الاجتماعية وخاصة في الحب والجنس ، علما بأننا نستطيع أن ندرج هاتين الروايتين في سلسلة الرباعية ، فنجعل «لم نعد جواري لكم» والتي كان عنوانها الأصلي «فلنغرد معا» معالجة للفترة الزمنية التي سبقت حزيران ، حيث كانت الأفكار الاشتراكية والثقافية والتحررية جدل المثقفين قبل حزيران ، مما أدى إلى الهزيمة ، حيث تدور أحداث الرواية عام 1966م . وكذلك تعد رواية «مذكرات امرأة غير واقعية» رواية سيرة ذاتية لسحر خليفة في مراهقتها وزواجها المبكر الذي استلب روحها المبدعة ، وثقافتها النامية ، وجسدها المزهر كما عبرت عن ذلك في شهاداتها!!

***

يمكن إجمال أهم الرؤى والجماليات التي تشكلت فيها المرأة وعلاقاتها في الرواية الفلسطينية في النقاط التالية :

أولا : إن الروائي الفلسطيني ذكرا أو أنثى جعل قضيته الوطنية المتمثلة باغتصاب أرضه ، وتشريد شعبه ، والتنكيل به على الأرض المحتلة وفي المنفى جوهر رواياته ، بحيث يصعب أن نجد رواية ما تنفصل عن القضية الفلسطينية بطريقة مباشرة أو غير مباشرة . وهذا الهاجس الوطني هو الذي جعل جلّ الروايات مسكونة بلغة الواقع الفلسطيني المقهور في أزمنة السرد التي تكاد تنحصر بين أربعينيات القرن العشرين وتسعينياته . ولعل هذا الالتفات إلى عمق القضية الفلسطينية وشروطها التاريخية والاجتماعية والسياسية جعل المرأة أحيانا كثيرة ساكنة بوصفها شخصية مغيبة في روايات كنفاني وحبيبي ، كما أن انشغال أبطال روايات جبرا بالأفكار الحديثة وفكرة مثالية الوطن لم تتح المجال لظهور المرأة بمظهر شخصية تتحرك بإرادة إنسانية حرة . وحتى في الرواية النسوية كانت شخصية المرأة تشكل مساحة من واقع معاناة القضية الفلسطينية ، فتبدو أحيانا كأنها بوق لأفكار القضية وأفكار التحرر النسوي!!

ثانيا : ومع ذلك شكلت شخصية المرأة علامة رئيسة وعلاقة محورية في بنية الرواية الفلسطينية ؛ فهي لا تغيب عن أية رواية ، بل إن حضورها خاصية جمالية تعطي بنية السرد قيمتها الحقيقية ؛ إذ لا أهمية على الإطلاق لأية رواية بدون اشتغالها على شخصية المرأة في جوانبها المتعددة : الأنثوي ، والأم ، والضحية ،

والرمز ، والتمرد ، والإنساني ، والثقافي ، والإنتاجي . . وبهذا ندرك أن شخصية المرأة في الرواية الفلسطينية عميقة الدلالات والرؤى ، وأنها أنتجت جماليات كانت حاسمة في نجاح الرواية وتواصلها مع المتلقين!!

ثالثا : أبرزت الرواية الذكورية المرأة بوصفها دورا في العلاقات الجنسية والعاطفية والرمزية ، وهذا الدور لم يحقق للمرأة صوتا خاصا بها ، بمعنى أن الرواية الذكورية قصّرت عن إبراز شخصية المرأة صوتا له خصوصية الحركة والثقافة والفكر والأحاسيس والإنسانية ، وفي مقابل ذلك أبرزت الرواية النسوية المرأة صوتا ، وجعلت الرجل في حياتها دورا ، فخفت صوته ، ليعلو صوتها الذي قدم لنا مشاعرها وأفكارها وتصرفاتها بل وسيرة حياتها الحية لانتمائها إلى تجربة الكاتبة .

رابعا : مثل دور المرأة في الكتابة الذكورية وعي الرجل ورغباته ، لذلك كانت صورتها شبه نمطية ، أي أنها لم تكن شخصية ثقافية إنسانية مستقلة ، ولم يقصد أي روائي في أية رواية له أن يصل إلى هذه الحركية الخاصة المقنعة ، فظهرت المرأة كتابع للدائرة الذكورية ، سواء أكانت جسدا شهوانيا ، أم حبا وروحانيا ، أم قيما رمزية مقدسة أو مبتذلة ، وبالتالي : ما الذي صوره جبرا أو حبيبي أو كنفاني في المرأة؟أليس أكثر من الجسدُ عند جبراوتبرعم الحب الرومانسي وازدهاره ، ثم ذبوله عند حبيبي اوالتعددية الرمزية الباتة لوعي المقاومة الوطنية عند كنفاني!

خامسا : حولت الكاتبة شخصية الذكر في رواياتها إلى شخصية مفعولة ، وقلما كانت هذه الشخصية المفعولة إيجابية في ثقافاتها أو علاقاتها أو صورها ، إذ وجدنا مجمل الذكور تقليديين غير إنسانيين في تعاملهم مع المرأة أو حتى في تعاملهم مع الحياة ككل . وفي هذا التصور ظهرت سلطة الذكور ، وانتهازيتهم ، وتناقضهم . ولم تكن حال المثقف بأفضل من حال التقليدي ، أو حال الثوري السياسي بأفضل من حال المثقف ، فكلهم سلبيون بدرجات مختلفة!

سادسا : وفي مقابل هذه الشخصية المفعولة المستلبة للمذكر في الرواية النسوية ، قدمت الكاتبة صورة إيجابية للمرأة في أغلب الأحيان ، تعبر عن إيجابيتها من خلال وعي الكاتبة وثقافتها ، سواء تمثلت إيجابيتها في تمردها على الواقع الذكوري الذي استلبها ، أو في تشخيص معاناتها كضحية في عالم مقهور يئن تحت جيف عاداته وتقاليده ، وخاصة بعد أن تقرر المرأة أن تكون مختلفة ، فيقوم العالم الذكوري ولا يقعد لمحاربة هذا الاختلاف ومحاولة قتله في مهده ، كما يظهر في الحب الأول الذي

تمارسه الفتاة ، ثم تدفع عقابا إلى الحياة الزوجية التقليدية لتكون ضحية كبرى للزوج وما يجره من واقع ذكوري قمعي!!

سابعا : لا شك أن الرواية النسوية تختلف عن الرواية الذكورية في المنظور والرؤى والجماليات ، حيث تنطلق من ذات أنثوية مستلبة ، في حين تنطلق الرواية الذكورية من ذات ذكورية مهيمنة أبوية . لهذا تمثل الرواية النسوية السعي الحثيث لهدم القيم الذكورية المهيمنة ، من اجل بناء رؤية جديدة للعالم تكون فيه النسوية مساوية للذكورة في سياق الإنسانية والحرية الذاتية والتساوي في الحقوق والواجبات . وقد تقدم الرواية الذكورية رؤية إيجابية لحركية شخصية المرأة في الحياة ، لكن طبيعة الكتابة لديهم لا تعطي هذه الرؤية حقها كصوت داخل بنية السرد ، وهو ما تختلف فيه الكتابة النسوية عن الكتابة الذكورية ، حيث تسعى الكتابة النسوية إلى صياغة العالم المحلوم ورسم أبعاده سواء أكان متخيلا للواقع أو بديلا عنه من خلال منظور المرأة وصوتها وحركتها ، فتظهر الكتابة متمردة إنسانية مغايرة قد يتشيأ فيها الرجل ، كما تشيأت المرأة في كتابته .

ثامنا : لا يعني الاختلاف بين الروايتين الذكورية والنسوية ، أن تتوحدالرؤى في الرواية الذكورية ، أو في الرواية النسوية ؛ إذ التشابه في الخطوط العامة ليس بالضرورة أن يحمل معه تشابها في الخصوصيات ، فرومانسية حبيبي العاطفية المشبعة بالرمز تختلف عن واقعية كنفاني الترميزية ، والرؤية المغرقة في الجسدية عند جبرا لا تكاد توجد في غير رواية «الشيء الآخر» لكنفاني . وتعرية الواقع إلى حد الفضيحة على لسان المومس في روايات سحر خليفة غير موجودة بهذه الحساسية عند غيرها ، ورومانسية الانتماء النسوي إلى الثورة في روايات سلوى البنا تتفوق على ما يماثلها عند ليانة بدر ، وقدرة ليلى الأطرش على أن تبني النموذج النسوي البورجوازي في سياق ثقافي إنساني إنتاجي يوحي بأنه خاصية السيرة الذاتية للكاتبة نفسها ، وهذا يعني أن الخصوصيات أهم من المشترك أو التقاطع بين الروائيين والروائيات .

تاسعا : اتضح من جماليات تأثير الشخصية النسوية على اللغة السردية ، والعلاقة العاطفية والجنسية ، والزمكانية ، أن المرأة تعد شخصية مهمة في الرواية الفلسطينية ، وهي من هذه الناحية تعد أهم العناصر الجمالية التي تجعل القراءة النقدية مسكونة بالمرأة وإشكالياتها ، وعلى هذا النحو تعد قراءة المرأة في الرواية من أبرز مظاهر الكتابة النسوية الجديدة ، أو على وجه الخصوص من أبرز مظاهر النقد

النسوي ، الذي اتخذ على عاتقه التنظير لهذه الكتابة كلغة جديدة ، وأيضا كضرورة لإعادة قراءة النصوص المكتوبة من منظور الرؤية النسوية وآلياتها الجمالية ، وهذا ما حاول هذا البحث التنظير له ، وأيضا تفعيله نقديا!

المصادر المراجع

أولا : المصادر

1. إميل حبيبي :

- سداسية الأيام الستة ، مجلة الطريق اللبنانية ، 1968 . (اعتمدنا طبعة 3 ، دار الجليل ، دمشق ، 1984) .
- الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل ، دارعربسك ، حيفا ، 1974 .

(اعتمدنا طبعة٣ ، دار الجليل ، دمشق ، 1984) .

- إخطية ، دار الكرمل ، بيسان برس ، قبرص ، 1985 .
- خرافية سرايا بنت الغول ، دار عربسك ، حيفا ، 1991 .

2. جبرا إبراهيم جبرا :

- صراخ في ليل طويل ، مطبعة العاني ، بغداد ، 1955 . (اعتمدنا ط 3 ، دار الآداب ، بيروت ، 1988) .
- صيادون في شارع ضيق ، صدرت بالإنجليزية تحت عنوان : Hunters in a Narrow Street ، عن دار Heinemann ، لندن ، 1960) وترجمها إلى العربية محمد عصفور ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1974م . (اعتمدنا ط 3 ، دار الآداب ، بيروت ، 1988) .
- السفينة ، دار النهار ، بيروت ، ط1 ، 1970 . (اعتمدنا ط4 ، دار الآداب ، بيروت ، 1990) .
- البحث عن وليد مسعود ، دار الآداب ، بيروت ، 1978 . (اعتمدنا ط4 ، دار الآداب ، بيروت ، 1990) .
- عالم بلا خرائط (بالاشتراك مع عبد الرحمن منيف) ، دار الآداب ، بيروت 1982 . (اعتمدنا ط2 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1992) .
- الغرف الأخرى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط1 ، 1986 .
- يوميات سراب عفان ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1992 .

3. سحر خليفة :

- لم نعد جواري لكم ، دار المعارف ، القاهرة ، 1974 . (اعتمدنا طبعة دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1988) .
- الصبار ، منشورات جاليلو ، القدس 1976 . (اعتمدنا طبعة دار الآداب ، بيروت . د . ت) .
- عباد الشمس ، منظمة التحرير الفلسطينية-دائرة الإعلام والثقافة ، بيروت 1980 . (اعتمدنا ، ط2 ، 1985) .
- مذكرات امرأة غير واقعية ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1986 .
- باب الساحة ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1990 .
- الميراث ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1997 .

4. سلوى البنا :

- عروس خلف النهر ، دار الاتحاد للطباعة والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1972 .
- الآتي من المسافات ، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين ، بيروت ، ط1 ، 1977 .
- مطر في صباح دافئ ، دار الحقائق ، بيروت ، ط1 ، 1979 .

5. غسان كنفاني :

- رجال في الشمس ، دار الطليعة ، بيروت ، 1963 .
- الصغير منصور : القسم الأول من مجموعته القصصية «عن الرجال والبنادق» ، بيروت ، 1965 .
- الشيء الآخر . من قتل ليلى الحايك ، 1966 .
- ما تبقى لكم ، دار الطليعة ، بيروت ، 1966 .
- العاشق ، غير مكتملة ، 1966 .
- أم سعد ، دار الطليعة ، بيروت ، 1969 .
- عائد إلى حيفا ، دار الطليعة ، بيروت ، 1969 .
- الأعمى والأطرش ، غير مكتملة ، 1972 .
- برقوق نيسان ، غير مكتملة ، 1972 .

(اعتمدنا : غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الأول ، الروايات ، مؤسسة الأبحاث العربية ومؤسسة غسان كنفاني ، بيروت ، ط3 ، 1986) .

6. ليانة بدر :
- بوصلة من أجل عباد الشمس ، دار ابن رشد ، بيروت ، ط1 ، 1979 .
- عين المرآة ، دار توبقال ، المغرب ، ط1 ، 1991 .
- نجوم أريحا ، دار الهلال ، القاهرة ، ط1 ، 1993 .

7. ليلى الأطرش :
- وتشرق غربا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1988 .
- امرأة الفصول الخمسة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1990 .
- ليلتان وظل امرأة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1998 .
- صهيل المسافات ، دار شرقيات ، القاهرة ، ط1 ، 1999 .

ثانيا : المراجع :

1. إبراهيم خليل : في القصة والرواية الفلسطينية ، دار ابن رشد ، عمان ، ط1 ، 1984 .
2. إبراهيم السعافين : الأقنعة والمرايا «دراسة في فن جبرا إبراهيم جبرا الروائي» ، دار الشروق ، عمان ، ط1 ، 1996 .
3. ----- :تحولات السرد ، دار الشروق ، عمان ، ط1 ، 1996 .
4. ----- :تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام 1870-1967 ، دار المناهل ، بيروت ، ط1 ، 1987 .
5. ----- :نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين حتى عام 1948 ، دار الفارابي ، عمان ، 1985 .
6. إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1978 .

7 . إحسان عباس وآخرون : غسان كنفاني إنسانا وأديبا ومناضلا ، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين ، بيروت ، 1974 .
8 . أحمد أبو مطر : الرواية في الأدب الفلسطيني(1950–1975) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1980 .
9 . أحمد الحميدي : المرأة في كتاباتها أنثى بورجوازية في عالم الرجل ، دار ابن هانئ ، دمشق ، ط1 ، 1986 .
10 . أحمد شراك : الخطاب النسائي في المغرب ؛ نموذج فاطمة المرنيسي ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1990 .
11 . أحمد عمر شاهين : خليل بيدس 1874–1949 ، الدار الوطنية ، نابلس ، ط1 ، 1992 .
12 . ــــــ:موسوعة كتاب فلسطين في القرن العشرين ، دائرة الثقافة بمنظمة التحرير الفلسطينية ، بيروت ، ط1 ، 1992 .
13 . أحمد محمد عطية : أصوات جديدة في الرواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1987 .
14 . أروى عبيدات : صورة المرأة في الرواية الأردنية ، منشورات وزارة الثقافة ، عمان ، ط1 ، 1995 .
15 . أفنان القاسم : غسان كنفاني البنية الروائية لمسار الشعب الفلسطيني من البطل المنفي إلى البطل الثوري ، وزارة الثقافة العراقية ، بغداد ، 1978 .
16 . إلياس خوري : تجربة البحث عن أفق ؛ مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة ، مركز الأبحاث ، منظمة التحرير الفلسطينية ، بيروت ، ط1 ، 1974 .
17 . ــــــ:الذاكرة المفقودة ، دراسات نقدية ، دارالآداب ، بيروت ، ط2 ، 1990 .
18 . أمل زين الدين وجوزف باسيل : تطور الوعي في نماذج قصصية فلسطينية ، دار الحداثة ، بيروت ، ط1 ، 1980 .
19 . أمينة العدوان : مقالات في الرواية العربية المعاصرة ، (د . ن) ، عمان ، 1976 .
20 . أنور الجندي : أدب المرأة العربية ، مطبعة الرسالة ، القاهرة ، (د . ت) .
21 . ــــــ:أضواء على الأدب العربي المعاصر ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، 1968 .
22 . أنيس المقدسي : الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث ، دار العلم

للملايين ، بيروت ، ط6 ، 1977 .
23 . إيمان القاضي : الرواية النسوية في بلاد الشام : السمات النفسية والفنية 1950-1985 ، الأهالي ، دمشق ، ط1 ، 1992 .
24 . باسمة كيال : سيكولوجية المرأة ، مؤسسة عز الدين ، بيروت ، ط1 ، 1986 .
25 . بو علي ياسين : أزمة المرأة في المجتمع الذكوري العربي ، دار الحوار ، سوريا ، ط1 ، 1992 .
26 . ----: حقوق المرأة في الكتابة العربية منذ عصر النهضة ، دار الطليعة الجديدة ، دمشق ، ط1 ، 1998 .
27 . بول شاوول : علامات في الثقافة المغربية الحديثة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1979 .
28 . جبرا إبراهيم جبرا : أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1992 .
29 . ---- :تأملات في بنيان مرمري ، رياض الريس للكتب والنشر ، لندن ، (المقدمة 1988) .
30 . ---- :الحرية والطوفان ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط3 ، 1982 .
31 . ---- :الرحلة الثامنة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط2 ، 1979 .
32 . ---- :النار والجوهر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط3 ، 1982 .
33 . ---- :ينابيع الرؤيا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1979 .
34 . جمال بنورة : دراسات أدبية ، دار الأسوار ، عكا ، ط1 ، 1987 .
35 . جمال شحيد : في البنيوية التركيبية ؛ دراسة في منهج لوسيان غولدمان ، دار ابن رشد ، بيروت ، 1980 .
36 . جهاد فاضل : أسئلة الرواية حوارات مع الروائيين العرب ، الدار العربية للكتاب ، طرابلس وتونس ، د . ت .
37 . جورج طرابيشي : الأدب من الداخل ، دار الطليعة بيروت ، ط2 ، 1981 .
38 . ----:جورج طرابيشي : أنثى ضد الأنوثة ، دراسة في أدب نوال السعداوي

على ضوء التحليل النفسي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1 ، 1984 .
39 . ـــــ :الرجولة وأيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية ، دارالطليعة ، بيروت ، 1983 .
40 . ـــــ :رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى ، دار الطليعة ، بيروت ، 1985 .
41 . ـــــ :شرق وغرب ، رجولة وأنوثة ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1 ، 1977 .
42 . حسام الخطيب : ظلال فلسطينية في التجربة الأدبية ، دائرة الثقافة منظمة التحرير الفلسطينية ، دمشق ، ط1 ، 1990 .
43 . حسن نجمي : شعرية الفضاء ، المتخيل والهوية في الرواية العربية(دراسة نقدية في تجربة سحر خليفة الروائية) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ، ط1 ، 2000 .
44 . حسني محمود : إميل حبيبي والقصة القصيرة ، الوكالة العربية ، الزرقاء ، 1984 .
45 . حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط3 ، 1986 .
46 . حسين المناصرة : ثقافة المنهج/ الخطاب الروائي نموذجا ، دار المقدسية ، حلب ودمشق ، 1999 .
47 . حميد لحمداني : الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي ، دراسة بنيوية تكوينية ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1985 .
48 . حنا مينة : هواجس في التجربة الروائية ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1982 .
49 . خالد القشطيني : الساقطة المتمردة ؛ شخصية البغي في الأدب التقدمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1980 .
50 . خالدة خليل : الرمز في أدب غسان كنفاني القصصي ، شرق برس ، نيقوسيا ، ط1 ، 1989 .
51 . خالدة سعيد : حركيةالإبداع ؛ دراسات في الأدب العربي الحديث ، دارالعودة ، بيروت ، ط1 ، 1979 .
52 . خليل بيدس : مسارح الأذهان ، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين ، بيروت ، ط2 ، 1981 .

53 . راكز أحمد : الرواية بين النظرية والتطبيق ، أو مغامرة نبيل سليمان في(المسلة) ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط1 ، 1955 .
54 . رشيدة بنمسعود : المرأة والكتابة : سؤال الخصوصية / بلاغة الاختلاف ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1944 .
55 . رضوى عاشور : الطريق إلى الخيمة الأخرى دراسة في أعمال غسان كنفاني ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1977 .
56 . روجر آلن : الرواية العربية(مقدمة تاريخية ونقدية) ، ترحصة منيف ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1986 .
57 . سامي سويدان ، أبحاث في النص الروائي ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط1 ، 1986 .
58 . ـــــ :في دلالية القص وشعرية السرد ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1991 .
59 . سعيد علوش : عنف المتخيل في أعمال إميل حبيبي ، المؤسسة الحديثة ، المغرب ، (د . ت) .
60 . سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1989 .
61 . سلمى الخضراء الجيوسي : موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر(تحرير وتقديم) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1997 .
62 . سلوى الخماش : المرأة العربية والمجتمع التقليدي المتخلف ، دار الحقيقة ، بيروت ، ط1 ، 1981 .
63 . سليمان الشيخ : ما لم يعرف من أدب غسان كنفاني ، المؤسسة العربية الدولية للنشر ، عمان ، 2000 .
64 . سماح إدريس : المثقف العربي والسلطة : بحث في رواية التجربة الناصرية ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1992 .
65 . سمير أبو حمدان : النص المرصود ودراسات في الرواية ، المؤسسة الجامعية ، بيروت ، ط1 ، 1990 .
66 . سيد حامد نساج : بانوراما الرواية العربية الحديثة ، مكتبة غريب ، القاهرة ، ط1 ، 1985 .
67 . شاكر النابلسي : مباهج الحرية في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات

والنشر ، بيوت ، ط1 ، 1992 .
68 . شجاع مسلم العاني : المرأة في القصة العراقية ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ط2 ، 1986 .
69 . شكري عزيز الماضي : انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1978 .
70 . شمس الدين موسى : تأملات في إبداعات الكاتبة العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1997 .
71 . ـــــ :المرأة الأنموذج في الرواية العربية الحديثة ، الهيئة المصرية العامة بالقاهرة ، ودار الشئون الثقافية ببغداد ، ط2 ، 1988 .
72 . شموئيل موريه ومحمود عباسي : تراجم وآثار في الأدب العربي في إسرائيل 1948–1986 ، دار المشرق ، شفا عمر ، 1987 .
73 . صالح أبو أصبع : فلسطين في الرواية العربية ، منظمة التحرير الفلسطينية ، بيروت ، 1975 .
74 . صبحي تيهاني : البعد الإنساني في رواية النكبة ، دار الفكر ، القاهرة ، ط1 ، 1990 .
75 . صدوق نور الدين : عبدالله العروي وحداثة الرواية : قراءة في نصوص العروي الروائية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ، ط1 ، 1994 .
76 . طلعت سقيرق : دليل كتاب فلسطين ، دار الفرقد ، دمشق ، 1998 .
77 . طه وادي : صورة المرأة في الرواية المعاصرة ، دار المعارف ، القاهرة ، ط1 ، 1980 .
78 . عائشة بلعربي(مشرفة) : الجسد الأنثوي ، نشر الفنك ، الدار البيضاء ، 1991 .
79 . عابد خزندار : حديث الحداثة ، المكتب المصري الحديث ، القاهرة ، 1990 .
80 . عابد عبيد الزريعي : المرأة في الأدب الشعبي الفلسطيني ، دار الأسوار ، عكا ، ط1 ، 1989 .
81 . عادل الأسطة : الأدب الفلسطيني والأدب الصهيوني ، منشورات شمس ، باقة الغربية (فلسطين) ، 1993 .
82 . ـــــ :دراسات نقدية ، اليسار ، المثلث ، (د . ت) .
83 . عبد الرحمن بسيسو : استلهام الينبوع ؛ المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية ، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين ، مؤسسة

سنابل للنشر والتوزيع ، ط1 ، 1983 .
84 . عبد الرحمن مجيد الربيعي : أصوات وخطوات ، المؤسسةالعربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1984 .
85 . عبد الرحمن منيف وآخرون : القلق وتمجيد الحياة(كتاب تكريم جبرا إبراهيم جبرا)المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1995 .
86 . عبد الرحمن ياغي : حياة الأدب الفلسطيني الحديث من أول النهضة حتى النكبة ، المكتب التجاري ، بيروت ، 1968 .
87 . ——— :في النقد التطبيقي مع روايات فلسطينية ، دار الشروق ، عمان ورام الله ، ط1 ، 1999 .
88 . ———:مع غسان كنفاني وجهوده القصصية الروائية ، معهد البحوث والدراسات العربية ، بغداد ، 1983 .
89 . عبد السلام محمد الشاذلي : شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة 1882–1952 ، دار الحداثة ، بيروت ، 1985 .
90 . عبد الله الغذامي : ثقافة الوهم : مقاربات حول المرأة والجسد واللغة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء وبيروت ، ط1 ، 1998 .
91 . ——— :الكتابة ضد الكتابة ، دار الآداب ، بيروت ،1991 .
92 . ——— :المرأة واللغة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء وبيروت ، 1996 .
93 . عبد المنعم تليمة مشرفا : الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، 1987 .
94 . عز الدين إسماعيل : روح العصر ؛ دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة ، دار الرائد العربي ، بيروت ، ط1 ، 1972 .
95 . عز الدين المناصرة : مقدمة في نظرية المقارنة ، دار الكرمل ، عمان ، ط1 ، 1988 .
96 . عزت الغزاوي (محمد) : دراسات نقدية في الأدب الفلسطيني المحلي ، مطبعة دارالكتاب ، القدس ، 1993 .
97 . ———:نحو رؤية نقدية حديثة ، دراسات لعدد من الأعمال الأدبية الفلسطينية ، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، القدس ، ط1 ، 1989 .
98 . عصام محفوظ : دفتر الثقافة العربية الحديثة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ،

ط1 ، 1973 .
99 . عفيف فراج : الحرية في أدب المرأة ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط3 ، 1985 .
100 . علي حرب : نقد النص ، المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ، ط1 ، 1993 .
101 . علي الخليلي : التراث الفلسطيني والطبقات ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1977 .
102 . علي الراعي : الرواية في الوطن العربي نماذج مختارة ، دار المستقبل العربي ، القاهرة ، ط1 ، 1991 .
103 . علي شلش : علامات استفهام ؛ مقالات في الأدب والنقد ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، 1992 .
104 . علي الفزاع : جبرا إبراهيم جبرا «دراسة في فنه القصصي» ، دار المهد ، عمان ، ط2 ، 1985 .
105 . عماد حاتم : أساطير اليونان ، دار الشرق العربي ، بيروت وحلب ، ط2 ، 1994 .
106 . عوض سعود عوض : دراسات في الفلكلور الفلسطيني ، دائرة الإعلام والثقافة الفلسطينية ، ط1 ، 1983 .
107 . غادة السمان : الأعمال المختلفة ، منشورات غادة السمان ، بيروت ، 1987 .
108 . غالب هلسا : فصول في النقد ، دار الحداثة ، بيروت ، ط1 ، 1984 .
109 . غالي شكري : أزمة الجنس في القصة العربية ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ، 1971 .
110 . ---- :غادة السمان بلا أجنحة ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1977 .
111 . غسان كنفاني : الآثار الكاملة ، المجلد الرابع : الدراسات الأدبية ، مؤسسة غسان كنفاني الثقافية ودار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1977 .
112 . ---- :الآثار الكاملة ، المجلد الثاني ، القصص القصيرة ، مؤسسة الأبحاث العربية ومؤسسة غسان كنفاني ، بيروت ، ط3 ، 1973 .
113 . ---- :الآثار الكاملة ، المجلد الثالث ، المسرحيات ، مؤسسة الأبحاث العربية

ومؤسسة غسان كنفاني الثقافية ، ط3 ، 1993 .
114 . ----:رسائل غسان كنفاني إلى غادة السمان ، دار الطليعة ، بيروت ، ط2 ، 1993 .
115 . الفارابي عبد اللطيف وشيكر أبو ياسين : العالم الروائي عند غسان كنفاني من خلال رجال في الشمس ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، 1991 .
116 . فاروق خورشيد : عالم الأدب الشعبي العجيب ، دار الشروق ، القاهرة ، 1991 .
117 . فاروق وادي : ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1981 .
118 . فاضل ثامر : مدارات نقدية ، دار الشؤون الأدبية العامة ، بغداد ، 1987 .
119 . فخري صالح : أرض الاحتمالات ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1986 .
120 . ---- :في الرواية الفلسطينية ، مؤسسة دار الكتاب الحديث ، بيروت ، ط1 ، 1958 .
121 . فضل النقيب : هكذا تنتهي القصص ، هكذا تبدأ ، انطباعات شخصية عن حياة غسان كنفاني وباسل الكبيسي ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت (د . ت) .
122 . فؤاد إبراهيم عباس ، وأحمد عمر شاهن : معجم الأمثال الشعبية الفلسطينية ، دار الجليل ، عمان ، 1989 .
123 . فيحاء عبد الهادي : نماذج المرأة/البطل في الرواية الفلسطينية ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ، 1997 .
124 . ---- :وعد الغد ؛ دراسة في أدب غسان كنفاني ، دار الكرمل ، عمان ، 1987 .
125 . فيصل دراج وآخرون : أفق التحولات في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1999 .
126 . فيصل دراج : دلالات العلاقة الروائية ، دار كنعان ، دمشق ، ط1 ، 1992 .
127 . لطيفة الزيات : من صور المرأة في القصص والروايات العربية ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، د . ت .

128 . ماجد السامرائي : تجليات الحداثة في الإبداع العربي المعاصر ، الأهالي للطباعة والنشر ، دمشق ، 1995 .
129 . ـــــ :شخصيات ومواقف ، الدار العربية للكتاب ، طرابلس(ليبيا)وتونس ، 1978 .
130 . مجموعة من الكتاب : الإبداع الروائي اليوم ، دار الحوار ، اللاذقية ، 1988 .
131 . ـــــ:البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، تر مجموعة من المترجمين ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط1 ، 1986 .
132 . ـــــ:مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، تر رضوان ظاظا ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1997 .
133 . ـــــ:ملتقى الروائيين العرب الأول ، دار الحوار ، اللاذقية ، 1993 .
134 . محسن جاسم الموسوي : الرواية العربية النشأة والتحول ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1988 .
135 . محمد أبو النصر : دراسات في أدب غسان كنفاني ، اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، القدس ، ط1 ، 1990 .
136 . محمد رجب الباردي : شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، 1993 .
137 . محمد الدغمومي : الرواية المغربية والتغير الاجتماعي ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 1991 .
138 . محمد عزام : فضاء النص الروائي . . ، دار الحوار ، اللاذقية ، 1996 .
139 . محمد كامل الخطيب : الرواية والواقع : دار الحداثة ، ط1 ، 1981 .
140 . محمد الكتاني : الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، 1982 .
141 . محمد المشايخ : الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن ، مطابع الدستور التجارية ، عمان ،1989 .
142 . محمد أفاية : الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 1988 .
143 . محمود غنايم : تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة دراسة أسلوبية ، دارا الجيل والهدى ، ط1 ، 1993 .

144 . ----- :في مبنى النص ، دراسة في رواية إميل حبيبي الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل ، اليسار ، جت المثلث بفلسطين ، 1987 .
145 . ---- :محمود غنايم : المدار الصعب ، رحلة القصة الفلسطينية في إسرائيل ، سلسلة منشورات الكرمل ، ط1 ، 1995 .
146 . محمود فوزي : أدب الأظافر الطويلة ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، 1987 .
147 . مروان المصري ، ومحمد علي الوعلاني : الكاتبات السوريات 1893-1987 ، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق (د . ت) .
148 . مريم جبر فريحات : شخصية المرأة في القصة القصيرة في الأردن ، دار الكندي ، إربد ، 1995 .
149 . مصطفى عبد الغني : الاتجاه القومي في الرواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط1 ، 1998 .
150 . ---- :نقد الذات في الرواية الفلسطينية ، سينا للنشر ، القاهرة ، ط1 ، 1994 .
151 . مصطفى الولي : غسان كنفاني ، تكامل الشخصية واختزالها دراسة نقدية في جوانب من أدبه ورسائله ، دار الحصاد ، سوريا ، ط1 ، 1993 .
152 . مي غصوب : المرأة العربية وذكورية الأصالة ، دار الساقي ، لندن ، ط1 ، 1991 .
153 . ميجان الرويلي ، وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، مكتبة العبيكان ، الرياض ، 1995 .
154 . ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، تر محمد برادة ، دار الأمان ، الرباط ، 1987 .
155 . نازك الأعرجي : صوت الأنثى ، دراسات في الكتابة النسوية العربية ، دار الأهالي ، دمشق ، ط1 ، 1997 .
156 . ناصر الدين الأسد : محاضرات عن خليل بيدس رائد القصة العربية الحديثة في فلسطين ، مطبعة المدني ، القاهرة ، 1963 .
157 . نبيل سليمان : بثابة البيان الروائي ، دار الحوار ، اللاذقية ، 1998 .
158 . ---- :حوارات وشهادات ، دار الحوار ، سوريا ، 1995 .
159 . ----:الرواية العربية رسوم وقراءات ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، ط1 ،

. 1999

160 . ـــــ :سيرة القارئ ، دارالحوار ، اللاذقية ، ط1 ، 1996 .

161 . نبيلة إبراهيم : فن القص في النظرية والتطبيق ، مكتبة غريب ، القاهرة ، د . ت .

162 . نبيه القاسم(تقديم ومشاركة)دراسات في الأدب الفلسطيني المحلي ، منشورات دار الأسوار عكا ، د . ت .

163 . ـــــ :القصة الفلسطينية في مواجهة حزيران ، دار المشرق ، شفا عمرو ، 1989 .

164 . نجم عبد الله كاظم : الرواية في العراق 1965–1980 وتأثير الرواية الأمريكية فيها ، دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد ، 1987 .

165 . نجيب العوفي : درجة الوعي في الكتابة ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1980 .

166 . نزيه أبو نضال : علامات على طريق الرواية في الأردن ، دار أزمنة ، عمان ، ط1 ، 1996 .

167 . نصر حامد أبو زيد : دوائر الخوف ؛ قراءة في خطاب المرأة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، وبيروت ، ط1 ، 1999 .

168 . نصر عباس : الفن القصصي في فلسطين ، دار العلوم ، الرياض ، 1982 .

169 . نمر سرحان : الحكاية الشعبية الفلسطينية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط2 ، 1988 .

170 . نهى سمارة : المرأة العربية نظرة متفائلة ، دار المرأة العربية ، بيروت ، ط1 ، 1993 .

171 . نوال السعداوي : دراسات عن المرأة والرجل ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط2 ، 1990 .

172 . هاشم ياغي : الرواية وإميل حبيبي ، الفجر ، القاهرة ، 1989 .

173 . هناء المطلق : الغائب ، دار العلوم ، الرياض ، 1995 .

174 . وليد أبو بكر : الأرض والثورة (قراءات نقدية في الرواية الفلسطينية) ، منشورات القدس ، 1988 .

175 . ـــــ :الواقع والتحدي في رواية الأرض المحتلة ، دائرة الثقافة بمنظمة التحرير

الفلسطينية ، ط1 ، 1988 .
176 . ياسين فاعور : السخرية في أدب إميل حبيبي ، دار المعارف ، تونس ، 1993 .
177 . يمنى العيد : فن الرواية العربية بين خصوصية المكان وتميز الخطاب ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1998 .
178 . يوسف سامي اليوسف : غسان كنفاني رعشة المأساة ، دار منارات ، عمان ، ط1 ، 1985 .
179 . يوسف الصميلي : موازين نقدية في النص النثري ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ط1 ، 1995 .
180 . يوسف عز الدين : في الأدب العربي الحديث ، دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض ، ط3 ، 1981 .

ثالثا : المقالات والدراسات والحوارات العربية

1 . إبراهيم خليل : قراءة جديدة في رواية ما تبقى لكم ، المعرفة ، م11 ، ع159 ، 1975 .
2 . أحمد علي الزين : رواية فلسطين ؛ سرايا بنت الغول ، الناقد ، ع50 ، 1992 .
3 . أروى صالح : المثقف عاشقا ، الكاتبة ، ع1 ، كانون الأول ، 1993 .
٤ . إميل حبيبي : أنا مانحة الصواعق الفلسطينية(الحوار الأخير) ، أجرى الحوار : أحمد رفيق عوض ، ومنذر عامر ، ولبانة بدر ، وزكريا محمد ، مشارف ، ع9 ، حزيران ، 1996 .
5 . أنور الخطيب : أدب المرأة في الإمارات (القصة القصيرة) ، ضمن أبحاث الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات العربية المتحدة ، ج3 ، دار الحوار ، سوريا ، 1992 .
6 . إيمان عبد الله : المجلة العربية وندوة عن أدب المرأة العربية ، المجلة العربية ع81 ، السنة٨ ، يوليو ، 1984 .
7. بثينة شعبان : الرواية النسائية العربية ، مواقف ، ع70–71 ، شتاء وربيع ،1993 .
8 . —— :سحر خليفة وامرأة غير واقعية ، الموقف الأدبي ، ع 212 و213 ، كانون أول 1988–كانون الثاني ، 1989 .
9 . جبرا إبراهيم جبرا : هذا زمن الرواية ، فصول ، م 12 ، ع1 ، 1993 .

10 . الجديد : المشهد النسائي الروائي العربي : ثورة على سيطرة الرجل ، أم ثورة على خضوع المرأة ، الجديد في عالم الكتب والمكتبات ، ع17 ، ربيع 1998 .
11 . جورج طرابيشي : الاستلاب في الرواية النسائية العربية ، مجلة الآداب ، السنة11 ، ع3 ، مارس 1963 .
12 . ---- : الرواية والمرأة ، النشأة والتطور ، الآداب ، السنة 40 ، العدد 11 ، 1992 .
13 . حسام الخطيب : الاتجاه الاجتماعي في الرواية الأمريكية المعاصرة ، الآداب الأجنبية ، السنة5 ، ع4 ، نيسان 1979 .
14 . ---- :حول الرواية النسائية في سوريا ، المعرفة ، الأعداد166 ، 167 ، 169 ، 1975-1976 .
15 . حسين المناصرة : إشكالية المرأة الكاتبة والمكتوب عنها في روايات سحر خليفة ، الموقف الأدبي ، السنة 27 ، ع314 ، حزيران ، 1997 .
16 . ---- :التناص بين الرسائل إلى غادة السمان والرواية عند غسان كنفاني ، صوت الشعب ، ع4309 ، 21 تموز 1994 .
17 . ----رواية عالم بلا خرائط والكتابة الإبداعية المشتركة ، الأدبية ، السنة 3 ، ع 24 ، يناير 1995 .
18 . ----:الفردوس المفقود ؛ إشكالية البحث في روايات إميل حبيبي ، الجزيرة ، سبع حلقات متسلسلة نشرت الأولى في ع8683 ، 1996 .
19 . حمدة خميس : في مفهوم الأدب النسائي ، الجزيرة ، ع 8893 ، 1997 .
20 . حنان الشيخ : الكتابة صوت هو كل ما أملكه ، مواقف ، ع 74/73 ، خريف 1993-شتاء 1994 .
21 . حنة عميت كوخافي : ابن هذه البلاد ، مجلة مشارف ، ع9 ، 1996 .
22 . خالدة سعيد : المرأة العربية كائن بغيره لا بذاته ، مواقف ، ع 12 ، السنة 2 ، تشرين الثاني-كانون الأول ، 1970 .
23 . خديجة رفيق : مع الأدب النسوي ، المواقف ، السنة 1 ، ع4 ، 1988 .
24 . خليل قنديل : مواجهة مع القاصة بسمة نسور ، الجديد في عالم الكتب والمكتبات ، ع 20 ، شتاء 1998 .
25 . الرأي : ليلى الأطرش وثلاثة أصوات نقدية تتناول التجربة ، الخميس 6/8/

. 1998
26 . رضوى عاشور : صيادو الذاكرة ، فلسطين 1948 ، فصول ، م16 ، ع4 ، ربيع . 1998
27 . ----- :على مدارج الكتابة ، الآداب ، السنة 40 ، ع11 ، تشرين الثاني ، 1992 .
28 . ريتا عوض : المرأة والإبداع الأدبي ، نظرية الأجناس الأدبية والنظرة الجنسية إلى الأدب ، المجلة العربية للثقافة ، السنة 12 ، ع23 ، أيلول 1992 .
29 . سعاد المانع : كتابة المرأة : القصة وهواجس المرأة ، قوافل ، م2 ، ع4 ، 1995 .
30 . ----- :النقد الأدبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر ، المجلة العربية للثقافة ، السنة 16 ، ع32 ، مارس 1997 .
31 . سعد الله ونوس : أشكال جديدة من المقاومة والأمل ، مجلة مشارف ، ع9 ، . 1996
32 . سلمان ناطور : إميل حبيبي في انتظار الفجر الآتي ، مشارف ، ع9 ، 1996 .
33 . سليمان حسيكي : المرأة العربية ، أدب ومواقف نهضوية/تحررية ، الفكرالعربي ، السنة 16 ، ع82 ، خريف 1995 .
34 . سمير القطامي : هزيمة حزيران وأثرها في الرواية الأردنية ، فصول ، م 16 ، ع 4 ، ربيع 1988 .
35 . سوسن ناجي : صورة الرجل في قصص المرأة ، إبداع ، ع1 ، يناير 1993 .
36 . شانتال شواف : الجسد والكلمة : اللغة باتجاه عكسي ، مواقف ، ع73-74 ، خريف 1993-شتاء 1994 .
37 . شهادات الكاتبات السعوديات ، قوافل ، م2 ، ع3 ، 1994 .
38 . صبري حافظ : النظرية النقدية النسوية الحديثة ، في نقض بنية الفكر الأبوي ، الكاتبة ، ع1 ، كانون الأول 1993 .
39 . صفوت كمال : صورة المرأة في الحياة اليومية من خلال الأمثال الشعبية ، هاجر «كتاب المرأة 1» ، سينا للنشر ، القاهرة ، ط1 ، 1993 .
40 . طلال حرب : قراءة جديدة لرواية ما تبقى لكم ؛ فسحة الاختيار ، دراسة بنيوية ، الآداب ، ع 7-8 ، 1980 .
41 . عائشة عبد الرحمن : الأدب النسوي العربي المعاصر ، الفكر ، السنة 7 ، ع1 ، أكتوبر 1961 .

42 . عادل جاسم البياتي : رمز المرأة في أدب أيام العرب ، آفاق عربية ، ، السنة 2 ، ع 12 ، آب 1977 .

43 . عبد الرازق عيد : دلالة الرمز في الرواية الفلسطينية ، الكرمل ، ع٩٥ ، ربيع 1999 .

44 . عبد السلام لصيلع : إميل حبيبي إن لم أمت سأعمل الثلاثية ، اليمامة ، ع 1462 ، 1998 .

45 . عدنان حب الله : الأنوثة بين الرجل والمرأة ، الفكر العربي المعاصر ، ع23 ، كانون الأول 1982/كانون الثاني 1983 .

46 . عفاف أبو غضب : مذكرات امرأة غير واقعية ، شئون المرأة ، ج 6 ، كانون أول 1993 .

47 . عفيف فراج : البطل النسائي : قصص نوال السعداوي والجنس الثالث الملتبس ، الفكر العربي المعاصر ، ع 36 ، خريف 1985 .

48 . ---- :المسار الإبداعي للمرأة اللبنانية ، الآداب ، السنة 40 ، ع11 ، تشرين الثاني 1992 .

49 . علي الراعي : أضحوكة تقطر دمعا ودما ، مجلة العربي ، ع272 ، 1981 .

50 . ---- :هذا زمان الرواية ، ليته كان أيضا زمان الشعر ، فصول ، م12 ، ع1 ، 1993 .

51 . عمر المراكشي : أم سعد والجسر المفتوح ، دراسات ، ع5 ، شتاء 1991 .

52 . غالي شكري : الجنس والفن والإنسان ، الآداب ، السنة 9 ، ع3 ، 1961 .

53 . فوزية رشيد : أغاني كوني امرأة من الخليج ، الآداب ، السنة 40 ، ع11 ، تشرين الثاني 1992 .

54 . فيصل دراج : إميل حبيبي : تقنية الحكاية وبناء السيرة الذاتية ، الكرمل ، ع52 ، 1996 .

55 . ----:دراسة في رواية سحر خليفة : قول الرواية وأقوال الواقع ، شئون فلسطينية ، ع112 ، آذار 1981 .

56 . ----:صراخ في ليل طويل أو أصوات الرواية الذهنية ، الآداب ، السنة 43 ، ع3/4 (مارس وأبريل) 1995 .

57 . كمال فحماوي : العنصر النسائي في القصة الفلسطينية ، أكار ، ع47 ، كانون

الأول ، 1979 .
58 . لبانة بدر : شجرة الكلام ، الآداب ، السنة 40 ، ع11 ، تشرين الثاني 1992 .
59 . ــــــ:كل كتابة هي حوار مع الآخر ، (حوارحياة الريس) الحياة الثقافية ، ع84 ، السنة22 ، أبريل 1977 .
60 . لينا الطيبي : منطقة ثالثة ، الكاتبة ، ع1 ، كانون الأول 1993 .
61 . ماجدة حمود : الخطاب الروائي عند سحر خليفة ، الموقف الأدبي ، ع272 ، كانون الأول ، 1993 .
62 . مجلة الأسبوع العربي ، ع 1634 ، 4 شباط ، 1991م .
63 . مجلة القاهرة : المرأة والحضارة ، ع128 ، يوليه 1993 .
64 . مجموعة من الكتاب : القصة الفلسطينية(ندوة) ، المعرفة ، ع 159 ، أيار ومايو 1975 .
65 . محمد برادة ، رواية عربية جديدة ، فصول ، م28 ، ع2-3 ، شباط آذار 1980 .
66 . محمد عصفور : صيادون في شارع ضيق ، الآداب ، السنة22 ، ع6 ، 1974 .
67 . محمد معتصم : دائرية النص والرؤية النسائية ، الآداب ، ع6/5 ، 1997 .
68 . محمود شريح : الرواية والقصة القصيرة والمسرحية الفلسطينية 1948-1985 ، الموسوعة الفلسطينية ، القسم الثاني ، المجلد الرابع ، هيئة الموسوعة الفلسطينية ، بيروت ، 1990 .
69 . مريد البرغوثي : إنه منا ولنا ، مشارف ، ع9 ، 1996 .
70 . مصطفى الكيلاني : وقائع الكتابة وأسئلتها في البحث عن وليد مسعود ، الآداب ، السنة 43 ، ع 4/3 (مارس وأبريل) ، 1995 .
71 . نازك الأعرجي : البيان الروائي الأخير « يوميات سراب عفان» ، الآداب ، السنة 43 ، ع 5/ 5 (مايو ويونيو) ، 1995 .
72 . نبيلة إبراهيم : صورة المرأة في الأدب الغربي ، المجلة ، السنة 7 ، ع75 ، مارس 1963 .
73 . نزيه أبو نضال : الملتبس الفلسطيني في ميراث سحر خليفة (القضية)في سيارة الإسعاف ، والمرأة تطاردها السكاكين الطويلة ، الجديد في عالم الكتب والمكتبات ، ع16 ، شتاء 1997 .
74 . نوال السعداوي : الإبداع والسلطة ، مجلة الآداب ، السنة 40 ، ع11 ، تشرين

الثاني 1992 .
75 . واصف أبو الشباب : القصة والرواية والمسرحية في فلسطين 1900-1948 ، الموسوعة الفلسطينية ، القسم الثاني ، المجلد الرابع ، هيئة الموسوعة الفلسطينية ، بيروت ، 1990 .
76 . يوسف ضمرة : حوار مع سحر خليفة ، أفكار ، ع 27 ، نيسان 1975 .

رابعا : الرسائل الجامعية

1 . أسامة يوسف شهاب : أدب المرأة في فلسطين والأردن 1948-1988 ، رسالة دكتوراه ، جامعة عين شمس ، 1991 .
2 . حسان رشاد الشامي : المرأة في الرواية الفلسطينية 1965-1958 ، رسالة دكتوراه ، جامعة تشرين ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، قسم اللغة العربية ، 1997 .
3 . عمر المراكشي : البطل في الرواية الفلسطينية ، رسالة دكتوراه ، جامعة محمد الخامس ، 1989 .
4 . مها عوض الله : المكان في الرواية الفلسطينية 1948-1988 ، رسالة ماجستير ، الجامعة الأردنية ، 1991 .
5 . نسرين الشنابلة : روايات سحر خليفة ، رسالة ماجستير ، الجامعة الأردنية ، كانون الأول 1993 .

خامسا : المراجع المترجمة

1 . آني أنزيو : المرأة الأنثى بعيدا عن صفاتها : رؤية جمالية للأنوثة من زاوية التحليل النفسي ، تر طلال حرب ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1992 .
2 . أورزولا شوي : أصل الفروق بين الجنسين ، تر بو علي ياسين ، دار الحوار ، سورية ، 1995 .
3 . جورج لوكاش : الرواية التاريخية ، تر صالح جواد الكاظم ، دار الطليعة ، بيروت ، 1978 .
4 . رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، تر سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1996 .

5 . روبرت همفري ، تيار الوعي في الرواية الحديثة ، دار المعارف ، القاهرة ، 1975 .
6 . روجر ألن : الرواية العربية (مقدمة تاريخية ونقدية) ، تر حصة منيف ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1986 .
7 . رولان بارت : لذة النص ، تر فؤاد صفا والحسين سبحان ، دار توبيقال ، الدار البيضاء ، 1988 .
8 . شتفان فلد : غسان كنفاني 1936–1972 ، ترعادل الأسطة ، مكتبة الجمعية العلمية ، نابلس ، 1994 .
9 . الطاهر لبيب : سوسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجا) ، تر مصطفى المشناوي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1 ، 1988 .
10 . عبد الكبير الخطيبي : فن الكتابة والتجربة ، تر محمد برادة ، دار العودة ، بيروت ، 1980 .
11 . فاطمة المرنيسي : الجنس كهندسة اجتماعية بين النص والواقع ، تر فاطمة الزهراء زريول ، نشر الفنك ، الدار البيضاء ، 1987 .
12 . كولن ولسون : فن الرواية ، تر محمد درويش ، دار المأمون ، بغداد ، 1986 .
13 . لابيس فنسنت : نظرية الأنواع الأدبية ، تر حسن عون ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ط2 ، 1987 .
14 . مارت روبير : رواية الأصول ، وأصول الرواية ، تر وجيه أسعد ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1987 .

سادسا : المقالات والدراسات والحوارات المترجمة

1 . إلين شوالتر : الثورة النقدية النسائية ، تر خالد حداد ، الآداب الأجنبية ، السنة 18 ، ع70 ، 1992 .
2 . ---:النقد النسائي في عالم الضياع ، تر محمد الدريني ، الثقافة العالمية ، م2 ، تشرين الثاني 1982 .
3 . باربارا هـ . ميليتش : الشعر والنوع ، ترعبد المقصود عبد الكريم ، إبداع ، ع3 ، مارس 1993 .
4 . توريل موي : النسوية والأنثى والأنوثة ، تر كورنيليا الخالد ، الآداب الأجنبية ، السنة 19 ، ع76 ، خريف 1993 .

6 . جوليا كريستيفا : الأنثوي ذلك الغريب فينا ، حوار أرواد أسبر ، مواقف ، ع73-74 ، خريف 1993- شتاء 1994 .

7 . فرجينيا وولف : النساء والأدب القصصي ، تر إيمان أسعد ، الآداب الأجنبية ، السنة 18 ، ع70 ، ربيع 1992 .

8 . كارمن بستاني : الرواية النسوية الفرنسية ، تر محمد مقلد ، الفكر العربي المعاصر ، ع34 ، ربيع 1985 . .

9 . لوسيان غولدمان : مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية ، تر خيري دومة ، فصول ، م12 ، ع2 ، صيف1993 .

10 . ماجي هوم : النقد الأدبي القائل بالمساواة بين الرجل والمرأة ، ترعبد الكريم ناصيف ، الآداب الأجنبية ، السنة 18 ، ع 70 ، ربيع 1992 .

سابعا : المراجع الأجنبية

1. Alfred Hapegger : Gender Fantasy and Reyalism in American Literature , Columpia University press , New york , 1982.

2. Carol Pearson & Katherine pope : The Female Hero in American and British literature -R. R. Bowker Company . New York &London , 1981.

3. Ellen Moers: Literary Women , London , A Howard , Wyndham Company , 1977.

4. Fedwa malti douglas : Men, Women , and God(s) : Nawal El Saadawi and Arab Feminist Poetic , University of California Press ,Berkeley/Los Angeles/London , 1995.

5. Gail Cunningham: The New Woman and the Victorian Novel , the macmillan press ltd , London , 1987.

6. Keith May : Characters of women in narrative literature ,The macmillan press ltd , London1981.

7. Mary Jacobus (edited) : Women riting and riting about Women , Croom Helm LTD , London 1979.

8. Mary Eagleton (Edited and Introduced): Feminist Literary Criticism ,

Longman , London and New York , 1991.

9. Miriam Cooke:Wars other voices: Women writers on the Lebanese civil war, cambridge university press , Cambridge /New Rochelle/ Melbourne / Sydney ,1988.
10. Muriel Bradbrook : Women and Literature 1779-1982 ,The Harvester press . Limited , Sussex . Barnes & Noble Books , New Jersey,1982.

فهرس المحتويات

صدر للمؤلف

1 . فرح أنطوان روائياً ومسرحياً (نقد) ، دار الكرمل ، عمان 1994 .

2 . في طريقهم إلى الجنون (مسرحية) ، دار آرام ، عمان 1994 .

3 . لقاء في الفوج الأخير (قصص قصيرة) ، المطابع التعاونية ، عمان 1995 .

4 . الرخ يعانق بروميثيوس أو دليلة تتقيأ (مسرحية) ، دار الحوار ، اللاذقية 1995 .

5 . التبغ واللعنة آخر ما توصل إليه عبدالله المسكين (قصص قصيرة) ، دار الكرمل عمان ، 1996 .

6 . بوابة خربة بني دار (رواية) ، دار الحوار ، اللاذقية ، 1997 .

7 .ثقافة المنهج / الخطاب الروائي نموذجاً (نقد) ، دار المقدسية ، حلب 1999 .

8 . خندق المصير (رواية) ، دار الفارابي ، بيروت ، 2001 .

9 . داريا وبقايا من الهذيان (قصص قصيرة ، قصص قصيرة جداً ، رواية) دار الفارس ، عمان ، 1999 .

THE WOMAN & HER RELATIONSHIP WITH THE OTHERS IN THE ARABIC PALESTINIAN NOVEL



المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية

كانت المرأة في الماضي علامة هامشيّة في متن الهيمنة الذكوريّة ، ومع الانقلاب الثقافيّ ، في بدايات القرن العشرين ، انتقل الهامش إلى المتن ، فصارت اللغة السرديّة (الرواية) ديوان العرب ، وصارت المرأة أهمّ إشكاليّات الرواية ، كاتبة ومكتوباً عنها ؛ ومن هنا تعدّ جماليّة المرأة ، داخل بنية اللغة السرديّة ، محركاً رئيساً للبنى السرديّة كافّة ، ابتداءً من العناوين وانتهاءً بالفقرات الأخيرة في المتن ، سواء أكانت المرأة حاضرة أم غائبة ، لتتشكّل بالتالي لغة السرد من خلال تفاعل الكتابة مع المرأة بوصفها شخصيّة ، وبطلة ، وصوتاً يعبّر عن ذاته ، ومنظوراً لرؤية العالم ، ودوراً حافزاً في بناء شخصيّة الآخر ، وطبقة جنسويّة ، وعلامة رمزيّة ، وجسداً متعدّد الإيحاءات ، وثقافة مغايرة لما هو سائد ، وإنساناً له طبيعة الحياة الواقعيّة المليئة بالتناقضات ، وعلامة أنثويّة تفصل بين الأخلاق ونقيضها ، وكابوساً أو أسطورة أو خرافة أو سراباً أو سحاباً

إنّ المتتبّع لشخصيّة المرأة في الرواية الفلسطينيّة يجد صورها وعلاقاتها لا تتجاوز أربعة نماذج : المرأة المستغلّة المطحونة اجتماعياً / والمرأة الجسد المستقبلة لمغامرات الآخر / والمرأة العبء في الواقع الفلسطينيّ المشبع بالضياع / والمرأة الرمز للخصب والوطن والمعبّرة عن جماليّة الحياة الفلسطينيّة قبل زمن الاحتلال .

ولا تعني هذه النماذج أنّها الصيغ الكليّة لحركيّة المرأة في الرواية الفلسطينيّة ، إذ نجد نماذج أخرى تطرح فيها المرأة من خلال الرموز والأقنعة والأساطير والخرافات والقضايا الاجتماعيّة والثقافيّة والنفسيّة ..

